



Escuela de Doctorado de la Universidad de Cantabria

Programa de Doctorado en Geografía e Historia

**LA CIUDAD NORTEAMERICANA EN LA FICCIÓN CRIMINAL CONTEMPORÁNEA:
GEORGE PELECANOS, DENNIS LEHANE, RICHARD PRICE Y *THE WIRE*.**

**THE AMERICAN CITY IN CONTEMPORARY CRIME FICTION: GEORGE PELECANOS,
DENNIS LEHANE, RICHARD PRICE AND *THE WIRE***

Tesis doctoral realizada por

Eduardo Obradó Mancholas

Bajo la dirección del Dr. Jesús Ángel González López

Santander, abril de 2021

*For indeed any city, however small, is in fact
Divided into two, one the city of the poor,
Other of the rich; these are at war with one another*
(Platón 1888: 423)

What is the city but the people?
(Shakespeare 2015: Acto III, escena I)

I'll take the big sordid dirty crooked city
(Chandler, Raymond 1981: 267)

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer al doctor Jesús Ángel González por el entusiasmo con el que recibió mi propuesta y su inmediata disposición a dirigir esta tesis, así como el constante respaldo que en todo momento me ha brindado, sin el cual difícilmente este proyecto hubiera podido llegar a buen puerto.

A la Escuela de Doctorado de la Universidad de Cantabria, por las facilidades recibidas para inscribirme en el programa y poder concluir esta tesis.

A los miembros del Departamento de Filología que me han animado a finalizar este trabajo, así como a mis compañeros del I.E.S. "Santa Clara" por su interés en el mismo y por sus muestras de apoyo.

Pero un trabajo de este tipo, además del soporte académico, requiere de un entorno familiar y vital favorable y, en este sentido el mío ha sido inmejorable. Quiero, por lo tanto, reconocer a los más cercanos su aliento para la realización de este proyecto.

Comienzo con mis padres, ambos lectores empedernidos, quienes me inculcaron muchos valores, entre ellos, la inquietud por seguir formándome y luchar por conseguir mis metas. El germen de esta tesis probablemente tenga su origen en esa biblioteca familiar repleta de los clásicos de la ficción criminal.

A mi hermano Jorge, *A ton étoile*, por esas recomendaciones que, entre otras cosas, tanto echo de menos, así como esos momentos que la vida nos ha robado y que hubiera querido compartir contigo. ¡No sabes cuánto te echo de menos!

A mis grandes amigos de Santander Lourdes, por ese abrazo generoso que me recuerda que siempre está allí, y Jaime, por llamarme doctor antes de serlo, espoleándome a continuar; a los de Zaragoza, como Nacho, pese a la distancia, tantos años de amistad; y a tantos otros con los que he compartido y sigo compartiendo tantos momentos.

Y por último, a lo máspreciado de mi vida: mi mujer y mis hijos, sin los cuales esta tesis no tendría sentido. Ana, siempre has sido el respaldo y la motivación que me han empujado a continuar. Patricia, con quien compartimos lecturas y a la que debería hacer más caso en sus recomendaciones. Edu, al que espero que sus estudios de criminología le lleven a compartir conmigo la afición por la ficción criminal. A los tres, mi más profundo agradecimiento por vuestra paciencia, comprensión y apoyo. Saber que siempre he contado con vuestro respaldo ha sido el mejor estímulo para seguir.

A todos, muchas gracias!

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	8

PARTE I : MARCO TEÓRICO

2. NARRATIVA Y ESPACIO

2.1. <i>The spatial turn</i>	19
2.2. El espacio en la literatura y en la teoría literaria	26
2.2.1. El espacio en la literatura	30
2.2.2. El espacio en la teoría literaria	36
2.3. Aportaciones de la geografía	51

3. LA CIUDAD EN LA LITERATURA

3.1. ¿Qué es la ciudad?	69
3.2. La ciudad en la historia: evolución	
3.2.1. De la ciudad antigua a la moderna	74
3.2.2. La ciudad moderna	75
3.3. Análisis y representación de la ciudad	
3.3.1. Análisis de la ciudad	96
3.3.2. Representación de la ciudad	98
3.4. Literatura y ciudad	102
3.4.1. Literatura y ciudad europea	106
3.4.2. Literatura y ciudad americana	113
3.4.2.1 La ciudad industrial: Chicago	127
3.4.2.2. La ciudad mundial: Nueva York	129
3.4.2.3. Postmetrópolis: Los Ángeles (<i>The Great Wrong Place</i>)....	131

4. LA CIUDAD AMERICANA Y LA FICCIÓN CRIMINAL

4.1. El siglo XIX	139
-------------------------	-----

4.2.	El <i>hard-boiled</i>	142
4.3.	El <i>police procedural</i>	151
4.4.	La era de la diversidad	158

PARTE II: ANÁLISIS DEL CORPUS – LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

5. PELECANOS y WASHINGTON DC

5.1.	La ciudad de Washington D.C.	168
5.2.	Washington D.C. en la literatura	172
5.3.	George Pelecanos	175
5.4.	El Washington D.C de George Pelecanos	183

6. LEHANE y BOSTON

6.1.	La ciudad de Boston	208
6.2.	Boston en la literatura	210
6.3.	Dennis Lehane	215
6.4.	El Boston de Dennis Lehane	219

7. PRICE y NUEVA YORK/NUEVA JERSEY

7.1.	Las ciudades de Nueva York y Nueva Jersey en la literatura	237
7.2.	Richard Price	242
7.3.	Las ciudades de Richard Price	248

8. *THE WIRE* y BALTIMORE

8.1.	David Simon	271
8.2.	Baltimore en la literatura	278
8.3.	La ciudad de Baltimore	284
8.4.	La representación de Baltimore en <i>The Wire</i>	322
8.4.1.	Baltimore como cárcel y hogar: ' <i>Why would anyone wanna leave Baltimore?</i> '	334
8.4.2.	La nueva frontera urbana: ' <i>I'll be the lone ranger</i> '	341
8.4.3.	Las torres como zona de combate: ' <i>Them towers be home to me</i> '	345

8.4.4. La ausencia de servicios: <i>'We ain't got no yard'</i>	351
8.4.5. Las casas abandonadas: <i>'Chris and Snoop walked him down an alley. He in a vacant now'</i>	358
8.4.6. "Hamsterdam" o la heterotopía: <i>'Vincent Street is like Switzerland or Amsterdam.'</i> <i>'What the fuck is that?'. 'It's one of those countries where drugs are legal'</i>	365
8.4.7. La lucha por el espacio: <i>Worse than a drug dealer</i>	372
8.4.8. El puerto en la encrucijada: ¿el fin de la clase obrera?: <i>'I ain't standing out on no corner like some fucking project nigger.'</i>	380
8.4.9. El avance de la gentrificación: <i>'This ain't Federal Hill'</i>	384
8.4.10. Espacios (des)conectados: <i>'Thin line 'tween heaven and here'</i>	386
PARTE III: CONCLUSIONES	391
PARTE IV: BIBLIOGRAFÍA	412

*Je n'ai pas peur de la route
Faudrait voir, faut qu'on y goûte
Le vent nous portera* (Noir Désir 2001)

1. INTRODUCCIÓN.

Atrás han quedado los tiempos en los que la lectura de historias detectivescas era considerada un mero pasatiempo, a medio camino entre resolver el crucigrama del periódico o el hábito de fumar, y tan adictivo como el consumo de opio. Las razones que algunos intelectuales incondicionales al género (W.H. Auden, T.S. Eliot o Somerset Maugham, entre otros) esgrimían para defender su valor eran “simply an excuse for their vice, like the reasons that the alcoholic can always produce for a drink” (Edmund Wilson 1950: 263) y los supuestos valores literarios que esta narrativa pudiera ostentar eran rechazados con vehemencia. El desdén que Wilson profesaba al género era moneda común en las décadas de 1940 y 1950, y pese a reconocer su popularidad, refutaba aquellos argumentos en su defensa que aludían al carácter literario de este tipo de narrativa. Así, al analizar los méritos de Dorothy Sayers, proclamaba:

But, really, she does not write very well: it is simply that she is more consciously literary than most of the other detective-story writers and that she thus attracts attention in a field which is mostly on a sub-literary level. (Edmund Wilson 1950: 259)

Relegada a la categoría de literatura popular, la ficción criminal ha sido considerada durante mucho tiempo un género menor, sometido a la marginalización, arrinconada a la “ghettoisation from ‘serious’ fiction” (M. Priestman 1990: 181), de la literatura con mayúsculas, representante de una paraliteratura de escaso valor y, en consecuencia, no merecedora de la consideración de los críticos. Como afirma Elizabeth Mannion, la adscripción de una obra a un género establece barreras poderosas que no hacen sino perpetuar un sistema de exclusión y división social (Mannion 2016: 1-2), por lo que durante mucho tiempo la ficción criminal quedó relegada a la categoría de lectura de masas y, por lo tanto, huérfana de cualquier análisis crítico.

No obstante, y, especialmente a partir de la década de 1960, se observa un progresivo desmantelamiento de la división entre Literatura con mayúsculas y literatura con minúsculas, en buena parte como resultado de la influencia del estructuralismo, cuyas teorías desempeñan un papel fundamental en el análisis crítico de la ficción criminal. Merecen especial atención los estudios de Tzvetan Todorov, quien para Peter Brooks “makes the detective story the narrative of narratives, its classical structure a laying bare of all the structure of all narratives” (Scaggs 2005: 2). En una línea similar se pronuncia Laura Marcus, para quien la complejidad de la doble narrativa inherente al género, en la línea de lo estudiado por los formalistas rusos sobre historia/discurso, en la cual una historia ausente (la del crimen) es reconstruida en la segunda historia (la de la investigación); así como el uso del suspense, junto a la capacidad de dotar de valor estético a asuntos brutales, “has been seen as paradigmatic of literary narrative itself” (L. Marcus 2006: 245).

Además del mencionado Todorov, quien dedicó un capítulo de su *Poétique de la Prose* al género, bajo el título “Typologie du roman policier” (Todorov 1971), destaca un año después el que puede considerarse uno de los estudios seminales de esta narrativa, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, de Julian Symons, una historia del género desde sus inicios hasta la década de 1970. A este le siguieron, *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Popular Art* (Cawelti 1977) o *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (D. Porter 1981), obras que indagan en los aspectos ideológicos y críticos de esta narrativa y que marcan el punto de partida de la proliferación de estudios en torno al género.

Estos estudios inicialmente se centran en la ficción detectivesca o de misterio pero, a partir de la década de 1980, a medida que el género evoluciona en otras direcciones, en lo que se ha llamado la época de la diversidad (Knight 2004: xiii), abordan estos cambios desde una perspectiva de género, raza o clase social (Martin Priestman 2006: 1-2). Con el inicio del siglo esta tendencia se acentúa, multiplicándose los puntos de vista desde los que se analiza esta narrativa. El género se utiliza para desafiar las tradicionales barreras entre la alta literatura y la popular y “serves as a kind of laboratory for testing various critical hypothesis and methodologies” (Pyrhönen 1994: 6), ocupando posteriormente un

lugar central en las teorías narrativas postestructuralistas, psicoanalíticas, hermenéuticas y semióticas.

Conviene aclarar en este punto que un elemento que ha podido añadir confusión a su análisis es el uso de distintas terminologías para referirse al género. En mi caso, he optado por aplicar el término “ficción criminal”, asumiendo la división establecida por Malmgren, quien establece tres denominaciones que coinciden con las tres etapas más destacables del género: *mystery*, para referirse a los clásicos *whodunit* encarnados por la narrativa de Agatha Christie, por ejemplo, y caracterizados por desarrollarse en un mundo ordenado, estable y resistente al cambio, en una palabra, estático; *detective fiction*, la representada por el *hard-boiled* americano, que muestra un discurso opuesto: el de un mundo real, descentrado, y cuyo representante es la ciudad y el caos urbano; y, por último, *crime fiction*, en la que el centro de interés del lector pasa del quién al por qué, y que se despliega “from the perspective of the criminal or someone implicated in the crime” (Malmgren 1997: 115-121). Como ha explicado Jesús Ángel González, “the primacy of the crime structures the text (...) and imposes a general feeling of unease (...) that characterizes not only film noir but crime fiction” (2018: 123-124). Esta inquietud está, en muchos casos, relacionada con el elemento social tan presente en estas obras.

Frente a la calificación de “negro”¹, la más habitual para referirse al género en España, *crime fiction* es el término más recurrente utilizado a partir de 2000, tal y como lo atestigua el gran número de estudios que incluyen esta denominación, particularmente entre los críticos en lengua inglesa, entre los que destacaremos títulos como *Contemporary American Crime Fiction* (Bertens y D’haen 2001), *Twenty-Century Crime Fiction* (Horsley 2005), *Crime Fiction* (Scaggs 2005), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (Martin Priestman 2006), *Crime Fiction as World Literature* (Nilsson, Damrosch, y D’haen 2017) o el más reciente, *The Routledge Companion to Crime Fiction* (Allan et al.

¹ Utilizado, por ejemplo, en encuentros como la Semana Negra de Gijón, Barcelona Negra o en congresos académicos, como el de Novela y Cine Negro, que la Universidad de Salamanca viene celebrando anualmente y que va ya por su decimoséptima edición.

2020). En mi caso, he optado también por utilizar esta denominación, siguiendo a Jeremy Palmer, para quien

What constitutes crime fiction as such is that the presentation of crime comes to dominate the fictional structure by taking a particular place in the hierarchy of discourses that constitute the text. (1991: 142)

El interés que el género criminal ha despertado entre la crítica se debe a diversos factores. En primer lugar, a la flexibilización del canon literario, abierto a narrativas tradicionalmente marginadas del mismo. Junto a ello, hay que añadir la reivindicación del carácter metaliterario de esta narrativa (Hühn 1987, Sweeney 1990), así como la tendencia a vincular la literatura a los discursos de la ciencia, la política o la religión, en lo que se puede denominar un clima cultural que prima los aspectos comparativos y transdisciplinares (Ascari 2007: x). A ello habría que unir el creciente interés en los estudios literarios en la superación de las tradicionales barreras nacionales, de forma que la narrativa se analiza en un contexto global.

A este carácter global, justificado por su amplia difusión internacional y por gozar del favor del público de todo el mundo, se une la flexibilidad e hibridización del género, ya subrayada por Raymond Chandler, quien afirmaba

It is ... a form which has never been really licked, and those who have prophesied its decline and fall have been wrong for the exact same reason. Since its form has never been perfected, it has never become fixed (...) It is still fluid, still too various for easy classification, still putting out shoots in all directions. (Chandler 1984: 70)

No podemos olvidar que la historia y el desarrollo del género están indisolublemente unidos a la industrialización y modernización y que en la actualidad la ficción criminal es usada como ejemplo de la globalización y de los cambios en el mercado editorial (Nilsson, Damrosch, y D'haen 2017: 4), así como que gran parte de su éxito obedece a su capacidad para abordar asuntos de todo tipo y adaptarse, al mismo tiempo, a las circunstancias de un mundo cambiante. La narrativa criminal actual ha trascendido el ámbito de las cuestiones de crimen y castigo para afrontar, desde el lado más oscuro de la sociedad, cuestiones morales y éticas desde una perspectiva, en muchas ocasiones,

de crítica social. En una reciente entrevista, el novelista escocés Ian Rankin se hacía eco de las múltiples posibilidades que la ficción criminal ofrece al autor:

Well, there's nothing (the crime novel) *can't* do. If you want to talk about politics, if you want to talk about society, if you want to talk about good and evil, if you want to talk about big moral issues, big moral questions: here's the perfect form for doing that. (Steffens 2017)

Las últimas tendencias críticas en el análisis del género abogan por la idea de analizar esta narrativa desde una perspectiva global, integrada en la llamada *World Literature*, reservada hasta hace poco a las obras tradicionales del canon occidental. Como afirma Eva Erdmann,

Detective fiction written in the last decades is more suitable for comparative study than almost any other material, for the *tertium comparationis*, the fixed course of events in the genre, remains the same – first murder, then suspicion, sometimes a false trail, and in the end, resolution. It is the wide variety of new scenes of the crime that ensures that contrasts exist between the various novels. (2009: 8)

En una línea similar se pronuncian Allan, Gulddal, King y Pepper, quienes subrayan la emergencia de estudios que abordan el género desde una perspectiva transnacional, supranacional y postcolonial, examinando cómo el flujo global de personas, bienes e ideas desafía y cuestiona la percepción de la excepcionalidad nacional (Allan et al. 2020: 3-4).

El interés por el género es creciente no sólo por el aumento de su producción y recepción, pues en torno al mismo se han generado una serie de actividades que son una muestra de la repercusión del mismo: desde las numerosas adaptaciones televisivas que las obras más vendidas reciben, hasta los cada vez más frecuentes encuentros entre escritores y público en general, pasando por los recorridos turísticos creados al calor de las series criminales más conocidas por las ciudades escenario de las novelas. El *Rebus tour* en Edimburgo, basado en las novelas del mencionado Rankin o el que se puede recorrer en Galway, inspirado en, Jack Taylor, personaje creado por Ken Bruen, son ejemplo de la fascinación que la ficción criminal genera en el público lector.

Paralelamente, la atención crítica en torno al género se ha incrementado notablemente. Son habituales los congresos centrados en esta narrativa, como los

anualmente organizados por la Crime Studies Network, que cuenta con la participación de académicos europeos y norteamericanos, así como proyectos de investigación transnacionales como DETECT (Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives), coordinado por la Universidad de Bolonia y en el que colaboran universidades francesas, suecas, danesas o británicas, o la impartición de cursos de grado y posgrado que tienen como objeto el análisis de la ficción criminal. En este sentido, llama poderosamente la atención que una de las obras motivo de nuestro estudio, *The Wire*, sea el eje central en torno al cual se articulan cursos de sociología, como el que ofrece la Universidad de Harvard, “Urban Inequality and *The Wire*”; de urbanismo, como el que imparte la propia Universidad Johns Hopkins de Baltimore; o de historia, como el de la de Milwaukee, “The Crisis of the American City — Viewed through HBO’s *The Wire*”. Como ejemplo de la dimensión global y transnacional que esta narrativa brinda, la misma serie es también objeto de cursos en universidades europeas, en concreto la de York, en el Reino Unido, que ofrece a los alumnos del último año de sociología el curso “*The Wire* as Social Science-Fiction”, en lo que es una aproximación al género desde disciplinas no estrictamente humanísticas, sino desde los estudios urbanos, la antropología o los estudios culturales en general.

Mi interés por el espacio en la ficción criminal nace con Ian Rankin. Recuerdo leer *Black and Blue*, la primera de sus novelas que se tradujo al español, y descubrir un Edimburgo para mí hasta entonces desconocido: el Oxford Bar, el callejón Fleshmarket Close o el ficticio complejo de viviendas sociales tan apropiadamente llamado Knoxland. A medida que avanzaba la saga del inspector Rebus, iba construyendo mi propio mapa mental detallado de esa ciudad, en el que estos lugares hasta entonces ignotos encontraban su ubicación entre aquellos que son las atracciones que frecuenta el turista: los jardines de Princes Street, la Royal Mile o la Old Town, formando de esta manera un enorme puzzle en el que cada pieza se engarzaba con la otra hasta completar una panorámica integral de la capital escocesa en la que tenían cabida ambos mundos. Cada lugar tenía una personalidad propia, subrayada por la interacción con los personajes y con la relación que Rankin establecía con el conjunto de la ciudad. Comencé entonces a tomar notas y a analizar de qué manera el autor representaba el espacio, tratando de encontrar un patrón común. Extendí mi análisis a otros autores, especialmente británicos,

en busca de similitudes o discrepancias, más guiado por mis sensaciones como lector que apoyado por herramientas críticas. Descubrí posteriormente a George Pelecanos, quien me mostró la otra cara de la capital norteamericana y, a partir de allí surgió la idea de comparar su Washington D.C. con el Edimburgo de Rankin. Ambas ciudades comparten características comunes y ese fue el tema del trabajo de investigación previo a la tesis, para la que, en aquel momento, me había propuesto abordar la ciudad británica en la ficción criminal.

Dividido entre la ciudad americana y la británica, la decisión final vino gracias a *The Wire*. Como tantos otros prosélitos de la serie, mi llegada a ella fue a través de una recomendación. Mi hermano, siempre con ese radar afinado para detectar novedades musicales, audiovisuales o literarias, fue quien primero me habló de ella, sin más explicación que un “debes verla. Ya”. Tuve que recurrir a cauces alternativos, pues por entonces no estaba disponible en los habituales. Debido a la irregularidad de los mismos, solo pude hacerme con la tercera temporada, que es la que comencé a ver. Recuerdo el comienzo como una revelación: la voladura de uno de aquellos bloques de viviendas sociales similares a los descritos por Rankin y cuya presencia en la narrativa criminal me había llamado tanto la atención. Esa secuencia inicial de apenas tres minutos era un compendio de las dinámicas de la ciudad moderna: un alcalde, rodeado de otras autoridades; un discurso cargado de frases hechas y tópicos sobre un futuro resplandeciente, mientras que los residentes observaban escépticos las promesas vacías; la voladura de la utopía de facilitar vivienda asequible a los menos favorecidos como remedio a todos los males que aquejan a la metrópolis. En definitiva, la esperanza de un cambio que nunca va a llegar porque, al igual que el polvo que levanta el derrumbe, este se esfuma una vez apagado el estruendo. Síntesis de los procesos que afectan a muchas de nuestras ciudades, en ese inicio vi el reflejo de una dialéctica que contrapone dos realidades paralelas: las iniciativas institucionales frente a las necesidades de los habitantes o los grandes proyectos frente a los problemas cotidianos de las ciudades.

Confieso que vi esa tercera temporada en tres jornadas maratónicas, en las que los episodios se sucedían uno tras otro sin descanso, seducido por todo lo que se estaba desarrollando ante mis ojos. Era mucho más que una gran serie policíaca: lo que *The Wire*

mostraba era una radiografía ambiciosa y holística de la naturaleza de una ciudad. A ello había que añadirle un elenco de personajes fascinantes; una serie de tramas que, sin resolverse, se entrecruzaban, desaparecían y volvían a surgir; una atención al detalle local que hacía la ciudad legible al desconocedor de la misma, al tiempo que era capaz de trascender de lo regional hacia lo global, lo que hacía que todo aquello que se contaba en ella pudiera ser transferible a cualquier otro ámbito, sin por ello perder su carácter propio. Por último, la impresión, tan poco frecuente, de estar frente a una narrativa con el poder de abordar de manera compleja y poliédrica la realidad de nuestra sociedad, sin concesiones, sin soslayar aspecto alguno, por controvertido que pudiera parecer; una ficción desgarrada sobre la vida en la ciudad, pero al mismo tiempo fresca, sin artificios, arriesgada hasta el punto de eludir las convenciones del género. Al terminar esa temporada supe que quería hacer mi tesis sobre la serie.

A partir de allí, acabé de verla, de nuevo en veladas interminables, al tiempo que leía sobre ella. Descubrí entonces que Pelecanos había participado como guionista y productor de la serie, que junto a él, lo habían hecho otros dos novelistas a quienes admiraba: Dennis Lehane y Richard Price; que algunas de entre las múltiples tramas y subtramas de la serie me eran familiares por haberlas leído en sus novelas, y me asombré de cómo algo tan propio de los mundos de estos escritores encajaba a la perfección en otro entorno y allí tomó forma este trabajo: cuatro ciudades (Washington D.C., Boston, Nueva York y Baltimore) y cuatro autores (Pelecanos, Lehane, Price y Simon²) para entender ese ente paradójico que es la ciudad norteamericana contemporánea.

Un elemento común que une a los cuatro creadores aquí estudiados es la aceptación de que su obra, más allá de estar apegada a las convenciones del género, posee una dimensión social que la entronca con una corriente realista, e incluso naturalista, norteamericana que abarca desde Dreiser hasta Steinbeck, pasando por Crane y Dos

² Sin olvidar en ningún momento el carácter colectivo de *The Wire*, fruto del esfuerzo y la imaginación de un grupo de escritores y guionistas, he optado por referirme a ella como una creación de David Simon, de ahí que en los títulos figure de esta manera. En ningún caso quiere decir que se le atribuya en su integridad a este, como se verá en la sección dedicada a la serie.

Passos. Si para Price el género criminal es una forma de estructurar su narrativa, para Pelecanos y Lehane, el *noir* es posiblemente la única literatura con la capacidad de abordar las complejidades de la vida urbana actual, pues no podemos olvidar que la violencia es un elemento intrínseco de la vida americana.

El objetivo de este estudio es doble. Por un lado, y siguiendo la observación que el geógrafo británico David Harvey hizo sobre las novelas de Balzac, ver de qué manera estas ficciones criminales nos ayudan a hacer legible la ciudad contemporánea. De alguna manera, rindo homenaje a la observación del sociólogo Robert Park, quien en 1925 reconocía la enorme deuda de la sociología “to writers of fiction for our more intimate knowledge of urban life” (McNamara 2014: 5). Por otro, demostrar que este tipo de narrativa es el mejor dotado para presentar los procesos que transforman y reconfiguran nuestras ciudades y las consecuencias de los mismos, con especial atención a las víctimas de estos procesos.

Con el fin de alcanzar estos objetivos ha sido preciso recurrir a instrumentos teóricos procedentes de disciplinas diversas, considerando que la cuestión espacial ha generado una gran cantidad de análisis críticos en estas últimas décadas desde distintos campos teóricos, en los que se ha cuestionado la tradicional asunción de la subordinación de lo espacial a lo temporal. Estamos ante lo que se ha denominado *the spatial turn*, un giro radical mediante el cual los conceptos de lugar, espacio y localización, entre otros, adquieren una relevancia en nuestra manera de situarnos y entender el mundo.

A partir de los enunciados de Foucault, quien en 1967 afirmaba que la época actual era la época de la yuxtaposición y de la compresión espacio-temporal, en definitiva, de la prevalencia del espacio, hasta entonces supeditado a la temporalidad como producto del historicismo que regía el pensamiento crítico dominante (Foucault 1986), aparecen, a finales del siglo XX, una serie de aportaciones que reivindican la naturaleza espacial de nuestro pensamiento y otorgan a este la relevancia que hasta entonces se le había negado. *The Production of Space* (Lefebvre 1991), originalmente publicado en francés en 1971, fue considerada la obra que marca el inicio de este *spatial turn* (Jameson 1991: 154), cuya importancia reside en destacar la importancia de la geografía, “not for the simplistic and

overly used reason that everything happens in space, but because *where* things happen is critical to knowing *how* and *why* they happen” (Warf y Arias 2009: 1). Si bien este giro radical es constatable en los estudios culturales, hemos tenido que comprobar si la crítica literaria había abordado la cuestión espacial de manera similar.

Partiendo de esta premisa, este trabajo se ha dividido en dos partes: una primera denominada marco teórico, en la que se analiza el estado de la cuestión en torno al espacio y una segunda dedicada al estudio del corpus. La primera parte está estructurada del siguiente modo: el primer capítulo consiste en un análisis de las principales aportaciones teóricas sobre la cuestión espacial y su presencia en la crítica literaria. A continuación se analizan las aportaciones de la geografía a esta cuestión y su utilización en el análisis del corpus elegido. El siguiente capítulo está dedicado en su integridad al *milieu* por excelencia de la ficción criminal: la ciudad. Esta es examinada en primer lugar desde una perspectiva histórica, abordando su evolución y transformación para, a continuación, revisar de qué manera la literatura ha reflejado los procesos de cambio que han afectado al fenómeno urbano. En este punto, el trabajo se divide en dos secciones: una primera dedicada a la ciudad europea, entendida como influencia en la configuración de la ciudad americana, y una segunda dedicada íntegramente a ésta, en la que para ejemplificar la evolución de la misma se eligen tres ciudades (Chicago, Nueva York y Los Ángeles) representativas de los tres estadios por los que atraviesa la historia de la metrópolis en los Estados Unidos.

El siguiente capítulo tiene como objeto el análisis de la ciudad en la ficción criminal. Podemos hacer extensiva a la narrativa criminal la afirmación de Glenn Most al referirse a la novela detectivesca como “the literary genre that has most completely dedicated itself to exploring the modern experience of the great city” (2006: 62). Dividido en cuatro partes, que se corresponden con cuatro momentos en la evolución del género, examina, en primer lugar, la ciudad de la narrativa de finales del siglo XIX y principios del XX, la urbe civilizada y cosmopolita de la *mystery fiction* para, a continuación, dirigirse a la ciudad caótica y descarnada del *hard-boiled*, en la que el detective sardónico y mordaz se mueve con total libertad; continuar con la ciudad de las décadas de 1940 y 1950, vigilada incansablemente por un grupo de perseverantes funcionarios que velan por la

seguridad de sus conciudadanos en lo que es el auge del *police procedural*, para acabar finalmente con la ciudad de la diversidad a la que se refiere Stephen Knight, en la que de la misma manera que el elenco de protagonistas se diversifica para incluir todo tipo de orígenes étnicos, orientaciones sexuales y profesiones, los escenarios se amplían, incluyendo por primera vez ciudades de tamaño medio extendidas a lo largo de todo el país que hasta entonces no habían tenido presencia en el género.

Finalmente, la segunda parte está dedicada al análisis del corpus, organizada en cuatro capítulos, correspondientes a las ciudades y autores elegidos: Washington D.C. y George Pelecanos, Boston y Dennis Lehane, Jersey City/Nueva York y Richard Price y, como colofón, Baltimore y David Simon.

A su vez, cada uno de estos capítulos se estructura de una manera muy similar al análisis de la ciudad realizado en la parte anterior. En primer lugar, se aborda una breve historia de la ciudad en concreto, desde sus orígenes a su evolución para llegar a su estado actual. A continuación, una sucinta reseña de la representación de la misma en la literatura en general para centrarnos posteriormente en el género criminal, y concluir con el estudio detallado de cómo el autor representa la ciudad a la que dedica gran parte de su obra.

Como afirmaba Lyotard, uno de los rasgos del posmodernismo es la sustitución de lo que definía como grandes narrativas, de carácter universal, “a meta-story used to provide a context that gives meaning and legitimation to the actions of a specific culture” (1984: 38), por una narrativa que se concentra en contextos locales, de tal manera que estas metanarrativas son remplazadas por relatos que ofrecen una multiplicidad de puntos de vista que se refieren a lo particular frente a la unicidad de una perspectiva global. En este sentido, las obras que a continuación vamos a analizar son un claro ejemplo de ficciones muy locales, arraigadas en un contexto específico, cuya trascendencia, sin embargo, traspasa las barreras de lo circunscrito para ofrecernos una visión universal de, entre otros asuntos, las consecuencias del capitalismo moderno.

PARTE I MARCO TEÓRICO

2. NARRATIVA Y ESPACIO

*None exist save space and dust
None exist, just lights in time
Space divides the borderline
(James 2001)*

2.1. *The spatial turn*

Uno de los mayores cambios producidos en el pensamiento crítico de la última mitad del siglo XX es lo que se ha denominado el *spatial turn*³, el giro espacial⁴ o la reafirmación del espacio en la conciencia moderna. Si hasta ese momento se consideraba que el progreso, o, en otras palabras, la perspectiva historicista y temporal, regía la vida humana, en los últimos años se viene hablando de un cambio de paradigma⁵, no sólo en las humanidades y en las ciencias sociales, sino también en otras disciplinas.

La subordinación de lo espacial a lo temporal se remonta, cuando menos, al siglo XIX. El efecto de la compresión tiempo/espacio producido por la revolución industrial se manifiesta en la predominancia del historicismo, que entiende el progreso como una sucesión lineal de etapas temporales de desarrollo a través de las cuales pasamos de estadios primitivos a estadios civilizados. La perspectiva historicista omite prácticamente

³ Debemos el término a Fredric Jameson, quien lo utiliza por primera vez en 1991, en *Postmodernism, or the Cultural Logical of Late Capitalism* (p.154).

⁴ En el contexto alemán, parece más frecuente el uso del término *topographical turn*, cuyo uso propone Elzbieta Rybicka para la crítica literaria, por considerarlo especialmente útil a la hora de abordar la tematización del espacio desde la perspectiva postcolonial o de estudios de género (2016: 166-168).

⁵ Este cambio de paradigma es, para Rybicka, un cambio institucional, por cuanto está auspiciado por la proliferación en los últimos años de una serie de subdisciplinas (geografía cultural, antropología del espacio, geocrítica o geopoética) respaldadas por sus respectivas asociaciones (por ejemplo, el *Institut International de Géopoétique*) y publicaciones científicas (2016: 165-167).

la geografía, o, si esta aparece, es de manera muy residual. Estamos ante una conciencia que prescinde de lo espacial, o *despatialized consciousness* (Warf and Arias 2009: 3) o, como lo define Edward Soja:

an overdeveloped historical contextualization of social life and social theory that actively submerges and peripheralises the geographical or spatial imagination. (1993: 140)

Esta concepción temporal e historicista comienza a ser cuestionada a principios del siglo XX. Dorothy Massey cita a Marx para referirse a lo que este denominó “the annihilation of space by time”, si bien esta prefiere sustituir el concepto de aniquilamiento por el de “compresión de tiempo-espacio”, para de esta forma describir la fragmentación y disrupción que el capitalismo y sus desarrollos posteriores —sin olvidar otros factores como la raza o el género— imponen en nuestra percepción del espacio, definida por el movimiento y la comunicación entre distintos lugares, así como la extensión geográfica de las relaciones sociales, lo que en definitiva, nos lleva a una ruptura con el concepto tradicional de *place*, concepto que analizaremos con mayor detenimiento en la sección dedicada a las aportaciones de la geografía (Massey 1994: 155-157).

David Harvey escribía en 1992 que el proceso del aniquilamiento del espacio por el tiempo siempre ha estado presente en las dinámicas del capitalismo, si bien durante las últimas décadas —especialmente a partir de los años 70— hemos sido testigos de una intensa fase de compresión espacio-temporal que ha generado un profundo impacto, por lo que de sorprendente y ofuscador tiene, en las prácticas económicas, políticas y sociales. Concluye, no obstante, que a pesar de este colapso de las barreras espaciales —al que ya hacía alusión, entre otros, Foucault— la importancia del espacio no disminuye en absoluto (Harvey 1992: 284-285).

Tras unos tímidos intentos por parte de la escuela de sociología de Chicago en los años 20 por incorporar el espacio al análisis urbano, no es hasta la década de 1960 en la que se plantea por primera vez una ontología que equipara el tiempo con el espacio. Dos autores son capitales para entender este cambio de paradigma. Por un lado, Henry Lefebvre, quien, en *La production de l'espace* (1974), una de las obras consideradas

fundamentales en el *spatial turn*, señala que el año 1910 marca el momento en el cual la concepción tradicional del espacio se rompe. La física y las matemáticas ponen en cuestión el espacio euclidiano, perspectivista, el espacio geométrico de las tres dimensiones tradicionales y con ello se empieza a hablar de otros espacios y, en consecuencia, se cuestiona la definición de este. Al mismo tiempo, el espacio que nuestro sentido común nos sugiere, el espacio del conocimiento, de la práctica social asumido en el discurso diario desaparece como sistema de referencia, igual que desaparecen otras referencias o lugares comunes de nuestras vidas: desde la moralidad tradicional hasta el sistema tonal en música. Es necesario, por tanto, redefinir el espacio en el que transcurre una nueva realidad y para ello, Lefebvre identifica tres dimensiones del espacio, que se corresponden con lo vivido, lo percibido y lo imaginado (Lefebvre 1991: 26)⁶. Por otro lado, Michael Foucault, quien en una conferencia impartida en 1967 bajo el título *Des Espaces Autres*⁷ afirmó que la época actual sería, por encima de todo, la época del espacio:

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, (...). The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. (1986: 22)

Para Foucault, si el siglo XIX fue la época de la historia, la contemporaneidad es la época del espacio, de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de lo cercano y lo lejano, de lo disperso. Hemos dejado atrás un momento en el que medimos nuestra experiencia como un desarrollo en el tiempo para convertirse en una red que conecta puntos e intersecciones. Foucault se pregunta también en qué momento y por qué el espacio fue

⁶ Lefebvre formula una división tripartita del espacio: el espacio material, es decir el espacio de la experiencia y de la percepción abierto al contacto físico; la representación del espacio, que se refiere al espacio tal y como es concebido y representado; y, por último, los espacios de representación, el espacio vivido e imaginado de sensaciones, emociones, significados que se incorpora a nuestras vidas y prácticas cotidianas.

⁷ Publicada posteriormente en octubre de 1984 en la revista *Architecture-Mouvement-Continuité*.

relegado a la categoría de lo inmóvil, lo fijo, lo muerto y lo no-dialéctico, mientras que asociamos al tiempo con la riqueza, la vida, la fecundidad y lo dialéctico (Harvey 1992: 205). La respuesta nos la proporciona John Agnew al discutir los conceptos de *place/space*. Para él:

Place became subordinated to space (and both to time) in the seventeenth century and has only become tentatively rehabilitated in the twentieth century (...) Much contemporary understanding of space and place, however, seems to depend on relatively unreformed and competing seventeenth-century conceptions of what they mean, specifically Newtonian and Leibnizian ones. (2011: 319)

El debate, por tanto, se remonta a la filosofía del siglo XVII, que aborda la concepción del espacio desde dos posiciones contrapuestas. Por un lado, la del espacio absoluto de Newton, quien siguiendo los principios de la geometría de Euclides lo había definido como algo inamovible, infinito y fijo que, además existía independientemente de los cuerpos, a los que contiene:

Absolute space in its own nature, without relation to anything external, remains always similar and immovable. Relative space is some moveable dimension or measure of the absolute spaces; which our senses determine by its position to bodies; and which is commonly taken for immovable space. [Sir Isaac Newton's *Mathematical Principles*, citado en Mitchell (1980: 543)]

Por otro, la concepción del espacio como algo relacional de Leibniz, quien rebate la tesis de Newton y afirma que el espacio no podría existir independientemente de los cuerpos, por cuanto para él, “space is that which results from places taken together” (Malzkorn s.f.), o *Spatium est ordo coexistendi*, “el espacio es un orden de datos coexistentes” (Mitchell 1980:543), introduciendo de esta manera el concepto relacional del espacio que tanta influencia posterior tendrá en la teoría de la relatividad.

A partir de Kant el espacio funciona como condición subjetiva de la intuición (percepción) externa, y constituye, al lado del tiempo, una de las fuentes del conocimiento (Garrido Domínguez 1996: 208). Es decir, el espacio, al igual que el tiempo, son formas a priori de la sensibilidad que operan como condiciones de posibilidad del conocimiento. El sentido interno es que el nos da la medida del tiempo mientras que el sentido externo

nos da la medida del espacio. En consecuencia, el espacio queda subordinado al tiempo en la filosofía “because spatial relations are more physical” (Kort 2004:1).

En realidad, para Gabriel Zoran, las asunciones de Euclides, Newton, Leibniz y Kant coinciden en un aspecto: todos ellos consideran, en mayor medida, el espacio y el tiempo como fenómenos paralelos pero independientes, lo cual explica en parte la subordinación de lo espacial a lo temporal. Solamente desde una teoría como la planteada por Einstein, que considere ambos aspectos como interdependientes y los conciba como un complejo único de cuatro dimensiones podremos entender el tiempo y el espacio como aspectos complementarios con un estatus similar (Zoran 1984: 309). Esta asunción tendrá posteriormente consecuencias en la teoría literaria, siendo una de las más importantes el concepto de cronotopo, introducido por Mijaíl Bajtín⁸ en 1975 y al que más adelante recurriremos (Garrido Domínguez 1996: 213).

Harvey, por su parte, analiza las tres concepciones procedentes de la filosofía sobre el espacio: el espacio absoluto, tal como lo planteaban Newton o Descartes; el espacio relacional, tal y como lo formulaba Leibniz; y el espacio relativo, enunciado en primera instancia por Einstein, y considera que el espacio no es absoluto, ni relativo o relacional en sí mismo, sino que puede ser uno o todos al mismo tiempo, pues las cuestiones filosóficas que despierta la naturaleza del espacio se resuelven a través de la práctica humana. Entiende, por tanto, que la relación entre estos conceptos es dialéctica y de yuxtaposición, y que debiéramos sustituir la pregunta ¿qué es el espacio? por ¿por qué las distintas prácticas humanas crean y hacen uso de distintas conceptualizaciones del espacio? (Harvey 2004: 2-4).

Otra influencia notable en la reconsideración del espacio como una categoría del mismo rango que el tiempo procede de la filosofía de Heidegger, para quien el espacio, que él equipara al tiempo, sólo puede ser comprendido desde una perspectiva de vivencia

⁸ Los críticos anglosajones se refieren a él como Bakhtin.

(*dwelling*), basada en la primacía de la práctica (Thrift 1999: 308). Todo ello dará lugar a una concepción del espacio como algo dinámico, vivido y modificado por sus moradores.

Para Warf y Arias, el *spatial turn* se produce cuando la teoría social pasa de entender el espacio como algo dado a asumirlo como algo producido, reconsiderando, a partir de allí, su rol en la construcción y transformación de la vida social, así como la potencia de su naturaleza (2009: 3). Desde el momento en que se asume la equiparación ontológica del tiempo y el espacio, de su interdependencia en el nivel existencial más básico y la admisión de que ninguno de ellos se encuentra en una posición subordinada con respecto al otro, así como la aceptación del rol del espacio en la construcción y la transformación de la vida social, podemos hablar de lo que Soja ha definido como uno de los desarrollos intelectuales y políticos más relevantes de la segunda mitad del siglo XX, por cuanto por primera vez se empieza a considerar la espacialidad en la vida humana en los mismo términos en los que hasta ahora veníamos considerando las características históricas y sociales de la vida (Soja 1999: 261). De hecho, para Julian Murphet, la línea divisoria entre el modernismo y el postmodernismo es la marcada por la llamada crisis de la historicidad, cuya consecuencia es la reafirmación de nuestra imaginación espacial a costa de nuestro sentido histórico (Connor 2004: 116).

Hasta ese momento, por lo tanto lo espacial estaba subordinado a lo temporal y reducido a unas disciplinas muy determinadas, como la arquitectura, el urbanismo o la geografía, o, como expresa Andy Merrefield, al analizar la obra de Lefebvre, directamente menospreciado por el pensamiento occidental:

Space has been denigrated in Western thought, within the Cartesian tradition, by Kant, by Bergson, by structural linguistics. (2006: 103-104)

Este menosprecio, que para Jeff Malpas es escasa atención, cambia especialmente a partir de las aportaciones de Heidegger, como ya hemos señalado, y, en especial de Bachelard y Merleau-Ponty (Malpass 2007:13), a quienes nos referiremos con posterioridad, de tal manera que el espacio pasa a considerarse como una noción significativa y, en consecuencia, lo espacial trasciende estos confines y comienza a tener

presencia en otras disciplinas como la antropología, los estudios culturales, el derecho, la teología, la economía o la crítica literaria (Soja 2010: 13).

Para Wesley Kort, el paso de un lenguaje temporal a uno espacial indica el cambio de la manera en que los intelectuales establecen e interpretan los textos de la situación cultural:

The shift from temporal to spatial language indicates less a change in relations to actual places or locations than a change in the way cultural theorists establish and interpret the primary texts of the present cultural situation. (2004:7)

Por su parte, Jameson, incidiendo en la idea de Foucault de que el pensamiento del siglo XIX, lastrado por el historicismo y la temporalidad, había dado paso en el siglo XX al pensamiento espacial, sostiene que, a diferencia del modernismo, el posmodernismo se caracteriza por la abrumadora presencia de las categorías espaciales no sólo en los lenguajes culturales sino también en nuestra experiencia psíquica y nuestra vida cotidiana:

I think it is at least empirically arguable that our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time, as in the preceding period of high modernism proper. (Jameson 1991: 85)

Para David Harvey, este cambio de paradigma obedece a una crisis en nuestra experiencia del tiempo y el espacio y considera que la organización del espacio es el gran reto cultural en la segunda mitad del siglo XX, en la misma medida en que el problema del tiempo fue la gran preocupación estética de las primeras décadas del siglo pasado. Citando al sociólogo americano Daniel Bell, quien sostiene que el modernismo tuvo que idear, a partir de la industrialización, una nueva lógica que explicara la concepción del espacio y del movimiento (Bell 1976: 107-111), afirma que el posmodernismo ha de buscar respuestas a la simultaneidad y la interdependencia de lo social, lo histórico y lo espacial, pues no se puede entender la historia del cambio social sin atender a lo espacial y a lo temporal (Harvey 1992: 217). En una línea similar se expresa Soja, para quien la práctica del pensamiento espacial no puede estar separada de las realidades sociales e históricas:

(A) spatial perspective does not represent a rejection of historical and sociological reasoning but an effort to open them up to new ideas and approaches. (2010: 17)

En un momento de compresión de tiempo y espacio (*time-space compression*), de globalización y de desaparición de fronteras, de interconexión, de comunicaciones y de transportes, de redes, es necesario repensar la presunción que tenemos de estos dos conceptos, piezas centrales de la existencia humana. Harvey concluye que es preciso desafiar la idea del espacio o del tiempo en un sentido único y objetivo y que es imprescindible reconocer la multiplicidad de cualidades objetivas que ambos pueden expresar, así como el rol que las prácticas humanas desempeñan en su construcción (Harvey 1992: 203).

En nuestro caso, la preocupación es de qué manera este cambio de paradigma, por el cual se produce, si no el predominio del espacio sobre el tiempo si, al menos una equiparación, afecta al estudio de la literatura y si esta refleja dicho cambio y, en caso afirmativo, hasta qué punto, por lo que a continuación pasaremos a examinar las distintas maneras en las que se ha considerado el espacio en la literatura y en la crítica literaria.

2.2. El espacio en la literatura y en la teoría literaria

Si, como afirma Richard Poirier, “reading is an experience in time and not in space; we read, we know ‘what is like to read’, in sequence” (1990: 26), parece lógico asumir que lo espacial ha estado tradicionalmente subordinado a lo temporal. Leemos de manera secuencial y, por consiguiente, es el tiempo de la narración y no los espacios, el que determina nuestra lectura. Eric S. Rabkin, al analizar la relación entre el argumento y la forma espacial, se pronuncia en términos parecidos, partiendo también desde la perspectiva del lector, pues para él, “a plot, as actualized, must occur through time in the mind of a reader” (1977: 253).

Cuando la narratología se refiere al espacio, lo hace en términos de inferioridad con respecto al tiempo, siendo considerado como un elemento menor o, en palabras de François Ricard, de “pariente pobre”:

Dans les études sur le roman, le décor fait figure de parent pauvre. Non que la critique l'ait absolument négligé, mais les recherches dont il a fait l'objet consistent généralement en approches dites «externes». (Ricard 1972: 343-344)

A pesar del célebre lema del poeta romano Horacio *ut pictura poesis*, enunciado en su *Ars poetica* en el siglo I a.c., y que podemos traducir “como la pintura, así es la poesía” o “la poesía como la pintura”, la literatura se define con referencia a la temporalidad, en contraste con las artes visuales, en las que reina la espacialidad. Esta separación tiene su origen en la obra del escritor alemán Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, publicada en 1776. Tomando como referencia el conjunto escultórico de Laocoonte y la descripción que del mismo hace el poeta Virgilio, Lessing cuestiona el lema horaciano de *ut pictura poesis*, observando que, puesto que la literatura y las artes plásticas trabajan a través de distintos medios sensoriales, en consecuencia, las leyes que gobiernan su creación han de ser necesariamente diferentes. Desde su punto de vista, la forma en las artes plásticas es necesariamente espacial, mientras que la literatura hace uso del lenguaje, compuesto de una serie de símbolos verbales que se suceden en el tiempo y que, por consiguiente, han de conformar una secuencia narrativa.

La influencia de Lessing es, para Sabine Buchholz y Manfred Jahn, una de las dos razones por las cuales la crítica literaria no toma en consideración el espacio en la literatura (la segunda razón es que el espacio en la narrativa, especialmente en la anterior al siglo XIX, tiene a menudo como única función la de ser el telón de fondo de la acción, un elemento de escasa importancia que se da por sentado). La caracterización que Lessing hace de la literatura como arte “temporal”, en oposición a las artes “espaciales” como la pintura o la escultura, parecía tan evidente que no podía ser cuestionada (Buchholz y Jahn 2005: 552).

Joseph Frank, William Holtz y Gabriel Zoran, entre otros, han analizado el alcance de las teorías de Lessing en la narratología. Para Frank, autor de uno de los primeros

ensayos que trataba sobre la forma espacial de la literatura, Lessing estudia las leyes de la percepción estética, presenta como estas prescriben unas limitaciones necesarias a la literatura y a las artes visuales, para acabar demostrando cómo los pintores y poetas griegos de la antigüedad crearon obras maestras obedeciendo esas leyes (Frank 1990: 7). Holtz, por su parte, en su pretensión de rehabilitar a Frank, denostado por muchos por considerar que la comparación entre artes no era válida, coincide en el pesado legado que las teorías de Lessing han dejado en la narratología y entiende que el concepto de *spatial form* introducido por este sigue siendo vigente (Holtz 1977: 274-276). Zoran alude a lo que él describe como una relación de asimetría y desequilibrio entre el tiempo y el espacio, relación que no se corresponde con lo que ocurre en la vida real, y considera que el predominio del tiempo en la estructuración del texto narrativo permanece como un hecho indiscutible, lo cual ha llevado a marginar la existencia del espacio (1984: 309-310).

Finalmente, Bajtín reconoce en Lessing el carácter pionero de su teoría, atribuyéndole la primera aclaración del principio del cronotopismo de la imagen artístico-literaria, al constatar su carácter temporal. Bajtín considera, no obstante, que Lessing plantea el problema del tiempo en la literatura situándolo en el plano técnico-formal y descuidando, de esta forma, el problema de la asimilación del tiempo real de la realidad histórica en la imagen poética (Bajtín 1989: 401).

Además de las dos razones esgrimidas por Buchholz y Jahn para justificar la subordinación del espacio al tiempo por gran parte de la crítica literaria (por un lado la herencia de las teorías de Lessing y, por otro el carácter de mero marco en el que transcurre la acción), otros elementos contribuyen a subrayar esta impresión. Para Mitchell, la consideración de que el tiempo y el espacio son modalidades antitéticas se refleja en otorgar al tiempo características de movimiento y dinamismo mientras que al espacio se le otorga la característica de estático o “congelado”. En consecuencia, es lógico que para muchos críticos las referencias descriptivas espaciales no sean más que un elemento que interfiere en el ritmo de la narración (Mitchell 1980: 539-541). En la misma línea se pronuncia Teresa Bridgeman, para quien reducir las narraciones a una simple

secuencia de hechos impide que valoremos la importancia del espacio, al que algunos críticos incluso atribuyen el carácter de intruso (2007:53).

Buchholz y Jahn utilizan el ejemplo dado por Forster de la microhistoria *The king died, and then the queen died of grief*. Es un ejemplo extremo de cómo un relato despojado de cualquier referencia espacial es entendido por el lector, que, inconsciente o conscientemente, asume que lo narrado ocurre en algún lugar y que, para algunos críticos sirve de justificante de su menosprecio a los aspectos espaciales (2005: 553). Kort considera, por tanto, que la teoría narrativa no ha prestado la misma atención sistemática a los aspectos espaciales que sí ha otorgado al tiempo y a la temporalidad, añadiendo otros factores que han contribuido a ese abandono por parte de la teoría literaria, entre los que destaca la ausencia de una corriente crítica dominante que ponga orden a las aportaciones desde disciplinas tan diversas:

There are few if any conventions that shape spatial analysis and theories (...) In this area there are many competent and interesting contributors but no dominant or authoritative voice, school, or method. (2004: 1)

Zoran, por su parte, coincide con Kort en que el espacio ha sido tratado por la crítica, pero califica de difusa la investigación realizada hasta el momento y concluye afirmando que de ella han salido escasas asunciones que puedan ser aceptadas en general (1984: 310). En la misma línea se pronuncia David Malcolm, quien coincide en que el espacio ha recibido escasa atención por parte de la teoría literaria, especialmente si la comparamos con la prestada a otros aspectos como pueden ser el narrador, el tiempo o la referencia intertextual, si bien precisa que para la escuela formalista tradicional el espacio es un elemento clave, por cuanto lleva implícita una carga semántica fundamental que, correctamente leída, descubre posibilidades de interpretación sustanciales (Malcolm 2016: 56).

Una última razón, síntoma evidente de la ausencia de una escuela dominante de pensamiento es la gran variedad de términos empleados para referirse al aspecto espacial: espacio, lugar, decorado, escenario... en muchos casos, la crítica literaria ha tenido que tomar prestadas expresiones de otras disciplinas, en especial de la geografía,

a cuyas aportaciones dedicaremos la sección 2.3. En otros, la forma de denominar los aspectos espaciales parecía llevar implícita la postergación de esos aspectos a la categoría de secundarios o menores.

Comenzaremos analizando, en primer lugar, cómo se presenta el espacio en la obra literaria y, a continuación, nos detendremos a examinar cómo ha estudiado la teoría literaria la presencia de este espacio.

2.2.1 El espacio en la literatura

En realidad, gran parte de la responsabilidad del desdén con el que el espacio ha sido tratado por la teoría narrativa recae en la propia literatura. Hasta los albores del movimiento romántico, en los que el hombre toma conciencia del medio, el espacio no deja de ser un mero telón de fondo en el que sucede la acción. David Lodge lo explica así:

The sense of place was a fairly late development in the history of prose fiction. As Bakhtin observed, the cities of classical romance are interchangeable backcloths for the plot: Ephesus might as well be Corinth or Syracuse, for all we are told about them. The early English novelists were scarcely more specific about place. London in Defoe's or Fielding's novels, for instance, lacks the vivid visual detail of Dicken's London (....) there is no attempt to make the reader 'see' the city, or to describe its sensory impact on a young man up from the country for the first time. (1993: 52)

Bajtín analiza en su teoría del cronotopo de qué manera se representan los espacios en la literatura clásica, haciendo un recorrido que estudia la evolución de la representación espacial desde los griegos de la antigüedad hasta los novelistas rusos del siglo XIX. Define el cronotopo como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El concepto procede de las matemáticas y de la teoría de la relatividad de Einstein y su aportación más interesante para nuestro estudio es que el cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, considerando que el último es la cuarta dimensión de aquel.

En el arte y literatura todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo. (Bajtín 1989: 393)

En síntesis, lo que Bajtín establece es que cada género literario presenta un cronotopo dominante característico que lo diferencia de otros géneros. Con dicha idea coincide Franco Moretti, quien aclara que, entre los siglos XI y XIV, cada uno de los géneros narrativos vigentes en ese espacio temporal posee su propio espacio poético (1998: 34). Moretti va más allá al describir los géneros literarios como *ortgebunden* o *place-bound*, es decir, vinculados al lugar, puesto que cada uno de ellos posee “its peculiar geometry, its boundaries, its spatial taboos and favorite routes” (1998: 5).

A partir del análisis de los distintos cronotopos examina de qué forma aparece el espacio representado en esas conexiones espacio-temporales y cómo cada tipo de literatura ha ido incorporando los distintos ámbitos espaciales que el cronotopo define.

La importancia del cronotopo es doble: desde el punto de vista temático, por cuanto es el centro organizador de los principales acontecimientos argumentativos de la novela; y desde el figurativo, por cuanto en él los acontecimientos argumentales adquieren vida, es decir, se concretan. Bajtín comienza estudiando la novela de aventuras griega, encarnada por *Las etiópicas*, de Heliodoro o *Las efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, a la que califica de novela de pruebas, y que se caracteriza por transcurrir entre dos puntos fijos que se repiten en los distintos ejemplos del género. La novela de pruebas parte de una situación inicial, que es el encuentro de dos jóvenes de belleza extraordinaria y de un final en el que héroe y heroína pueden contraer matrimonio, situaciones que permiten al autor concatenar una serie de obstáculos que impiden el reencuentro de los protagonistas. Estos obstáculos implican una gran movilidad, que Bajtín cifra entre tres y cinco países diferentes separados por el mar, entre espacios muy considerables. Sin embargo, y a pesar de darse detalles de carácter casi enciclopédico de países, ciudades y obras de arte, el espacio de este género es abstracto. Dicho de otra forma, para narrar un naufragio se necesita el mar pero aquí no es necesario saber en qué mar ocurre el naufragio. Para Bajtín, la relación aquí entre espacio y tiempo no tiene un carácter orgánico sino puramente mecánico y técnico:

El acontecimiento aventurero está determinado por el suceso, dentro del lugar dado del espacio, pero el carácter de ese espacio no entra como parte componente del acontecimiento. (1989: 252)

Por ello, todas las aventuras descritas en la novela griega tienen un carácter transferible, de modo que lo que se narra que sucede en Babilonia podría acontecer en Egipto, y viceversa. Las razones de ello residen en que toda concreción, geográfica o descriptiva, de este universo narrativo hubiera impedido la libertad y facilidad de las aventuras y limitado el poder absoluto del suceso. Por eso, concluye, el universo de la novela griega es un universo extraño, abstracto y ajeno.

La literatura desarrolla otros cronotopos que implican cambios en la percepción y representación del espacio. Un primer paso en esta evolución lo representa la *Metamorfosis* de Ovidio, en la que los desplazamientos del héroe pierden el carácter técnico-abstracto de la novela de pruebas y el espacio se impregna del sentido real de la vida y entra en relación con el héroe y su destino, haciéndose más concreto (Bajtín 1989: 254-300). La incorporación del paisaje y, en consecuencia, de la naturaleza como horizonte y medio circundante al universo del canon del hombre privado se produce a partir de las *Cartas a Ático*, de Cicerón. Para Bajtín, mediante el cronotopo del paseo, el hombre inicia un desplazamiento hacia los espacios privados, casi íntimos.

Gargantua, de Rabelais y, por ende, la literatura del renacimiento y posterior a éste, representada por Cervantes y Shakespeare, suponen un salto cualitativo en la construcción del espacio. Si las novelas de caballería presentaban por primera vez un juego subjetivo con las perspectivas espacio-temporales, en la literatura renacentista se atisban los primeros indicios de la creación de un mundo propio. Al estar destruida la unidad y perfección medievales, se hace necesario crear una nueva forma de tiempo y una nueva actitud ante el espacio, que implica la reconstrucción de un mundo espacio-temporal adecuado al momento.

Moretti destaca también otro momento en la literatura que coincide con la influencia de la concepción filosófica del espacio. Para él, la novela del siglo XVIII, y cita como ejemplo las novelas de Jane Austen, transforma lo que hasta entonces había sido un

espacio absoluto, que se definía en términos de contraste ‘aquí/lejos’, ‘hogar/resto del mundo’ o, simplemente ‘presente/ausente’, en un espacio relativo, tangible y concreto:

Willoughby, Darcy, are twenty miles away, forty, sixty; so is London, or Portsmouth (...) but this moderate uncertainty shows that distance has been brought down to earth: it can be measured, understood; it is no longer a function of Fate, but of sentiment. (Moretti 1998: 22-23)

En este sentido, cabe destacar que el siglo XVIII es también para Ian Watt el momento en el que se puede comenzar a hablar de la particularización del espacio, así como de los personajes y del tiempo en la novela, en el contexto de la filosofía de la época, en especial en lo relativo a la comprensión individual e inmediata de la realidad que preconizaran Descartes y Locke. Para Watt:

The novel's plot had to be acted out by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention. (Marcus 1999: 1261)

La aparición del cronotopo idílico en la novela supone lo que Bajtín llama la unidad de lugar, es decir, la fijación de la vida y los acontecimientos a un cierto lugar, la *sujeción orgánica* (1989: 376) de la misma. La influencia del idilio se va a manifestar en la novela sentimental y en la literatura regional del XVIII y XIX, al mostrar la indisoluble vinculación secular del proceso vital de las generaciones a una región determinada.

Finalmente, Bajtín se refiere a los novelistas franceses del XIX, a los que considera los primeros en introducir un lugar esencial y hasta entonces no habitual para el desarrollo de la novela: el salón-recibidor, como lugar de intersección de las series espaciales y temporales y de combinación de lo histórico, social y público con lo particular e incluso, en ocasiones, privado. Ello da lugar al cronotopo del umbral, reflejo de la crisis y de la ruptura vital (Bajtín 1989: 397-402).

En definitiva, el nacimiento del realismo marca el principio de la apoteosis en la representación detallada de los espacios cotidianos que culminará en la novela del siglo XIX, entendiendo esta representación no como un simple atributo de la literatura de la

época sino como un reflejo del consenso cultural sobre cómo percibir y describir el espacio. Si el romanticismo hizo al hombre consciente de su relación con el *milieu*, la novela del siglo XIX refleja el desarrollo urbano consecuencia de la revolución industrial. Ambos fenómenos contribuirán a aumentar el protagonismo del espacio en la literatura del momento. Bridgeman considera que este aparece como fenómeno concreto y estable con la novela realista del siglo XIX:

Space in nineteenth-century realist novels emerges as a concrete and stable phenomenon, while in modernist fiction it is filtered, like time, through the perceptions of protagonists. In postmodernist fiction, the idea of a “world” is itself destabilized, and different spaces multiply and merge. (2007: 56)

En la misma línea se pronuncia Mieke Bal, para quien el movimiento literario que mejor captura la influencia que el espacio ejerce sobre el personaje es la novela naturalista, una de cuyas características fundamentales es el efecto determinista que el entorno tiene sobre el individuo:

The most obvious place to expect examples of the relations between space and character would seem to be the naturalistic novel, since it claims to depict the influence of the environment on people. A person's housing is especially connected to his character, his way of life, and his possibilities. (Bal 1985:138)

Para Hilary P. Dannenberg, sin embargo, resulta discutible concretar el momento en el cual el espacio se convierte en una fuerza emergente en el desarrollo de la narrativa. Citando a Frank y la teoría de Franz Stanzel sobre el perspectivismo y aperspectivismo⁹ considera que el modernismo es el momento crucial en la representación innovadora del espacio. Para otros críticos, en especial Lodge y Seymour Chatman, novelistas como Dickens y Hardy hicieron uso de recursos para representar el espacio que pueden ser tildados de cinemáticos, como el que Hardy hace en sus

⁹ Stanzel distingue entre dos tipos de descripción: la aperspectiva (*aperspectival*), propia de la novela realista y la introducida por la novela figurativa, a la que llama descripción perspectiva (*perspectival*). Utiliza como ejemplo un pasaje de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, destacando que Joyce es capaz de crear perspectiva al mostrar relaciones espaciales entre los objetos tan claras que “a graphic sketch might be made of it”. (Dannenberg 2008: 73)

descripciones del *zooming*, utilizando el paralelismo cinematográfico. En el caso de Dickens, tanto Chatman como W.J. Harvey coinciden que el autor utilizó en *Bleak House* (1853) efectos descriptivos altamente innovadores (Dannenberg 2008: 73-74).

Harvey habla de un primer gran impulso modernista, que sitúa topológica y cronológicamente en el París de 1848, después de la revolución que obliga a abdicar al rey Luis Felipe I y da paso a la segunda república francesa. Para él, es el momento de una ruptura radical con la forma tradicional de entender el tiempo y el espacio, fruto de una época de inestabilidad política y social y de grandes cambios. El análisis de Harvey no se limita al ámbito literario, ampliándolo a la pintura y estableciendo un paralelismo entre las innovaciones formales de la narrativa de Flaubert con la aparición del impresionismo:

The 1st great modernist cultural thrust occurred in Paris after 1848 —The brushstrokes of Manet that began to decompose the traditional space of painting and to alter its frame, to explore the fragmentations of light and colour; and the novels of Flaubert with their peculiar narrative structures in space and time— all of these were signals of a radical break of cultural sentiment that reflected a profound questioning of the meaning of space and place, of present, past and future, in a world of insecurity and rapidly expanding spatial horizons. (1992: 263)

El uso del término modernista por parte de Harvey para referirse a la literatura puede inducir a confusión, pues está generalmente aceptado que lo que en inglés se denomina “modernism” se desarrolla entre finales del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX (Ruland, R. y Bradbury, M. 1992: 240; Herman, D. et al: 2005) , años en los que Lefebvre y Dannebenger, como hemos visto anteriormente, sitúan el momento de cambio de percepción de los aspectos espaciales.

En cualquier caso, la atención que por primera vez se presta al medio en el Romanticismo y el auge urbano del siglo XIX son fenómenos que tienen su reflejo en el interés que en torno a 1850 comienza a prestar la narrativa al espacio. La novela regional, la realista y posteriormente la naturalista son etapas en un trayecto que muestra una nueva sensibilidad y un nuevo tratamiento de lo espacial, alejado ya de los cánones clásicos, y ganando un lugar predominante en la narrativa. Este proceso se intensifica durante el periodo modernista y continúa imparable a lo largo de los siglos XX y XXI.

2.2.2. El espacio en la teoría literaria

Bal entiende que una de las dificultades que entraña definir el concepto de espacio en la narratología se debe a que este parece explicarse por sí mismo y, en consecuencia, entendemos por evidente a qué nos referimos cuando empleamos el término. Esto parece explicar su naturaleza elusiva y ambigua:

Together with character, few concepts deriving from the theory of narrative texts are as self-evident and have yet remained so vague as the concept of space. (1985: 3)

A la dificultad de la definición, pues de algún modo todos tenemos la nuestra propia, se suma lo que para muchos teóricos es la subordinación de lo espacial a lo temporal, que hemos tratado en la primera parte de este capítulo. Gran parte de la responsabilidad de la consideración por parte de la crítica literaria debe atribuirse al movimiento formalista ruso y, en particular al crítico Viktor Shlovskii, a quien debemos la distinción entre historia (*story*) y discurso (*discourse*), que se traduce en la consideración de la narración como la coordinación de dos niveles de temporalidad: uno, el de la secuencia de sucesos evocados por la narrativa y otro, la secuencia en la que dichos sucesos se ordenan en la narración. En otras palabras, la distinción entre el qué se cuenta y el cómo se cuenta (Herman 2009: 89).

De esta distinción nace gran parte de la teoría crítica que concibe la narración como una representación secuencial de una sucesión de eventos. En consecuencia, la narrativa se convierte en “a combination of temporal material and a certain treatment of it” (Kort 2004: 12), en cuyo caso el espacio parece carecer de importancia salvo en lo que supone de ser el escenario en el que esos acontecimientos ocurren.

Georg Lukács es otro de los teóricos que abundan en el carácter derivativo de la descripción espacial. En su crítica de la ficción modernista, llega a afirmar que describir constituye, en algunos contextos, un rechazo manifiesto a narrar (Herman 2009: 89-90). En la misma línea se pronuncia Gérard Genette, quien distingue claramente entre narración y descripción, considerando la primera como “the representation of an event

or a sequence of events, real or fictitious, by means of language" (1982: 133). La narración contiene, por un lado, acciones y eventos, que constituyen la narración *en sentido estricto* y, por otro lado, los objetos y personajes que son el resultado de lo que llama descripción. Mediante esta separación no sólo relega la descripción a un plano inferior, sino que prácticamente la desprecia como elemento constitutivo de la narrativa:

Narration is concerned with actions or events considered as pure processes, and by that very fact it stresses the temporal, dramatic aspect of the narrative; description, on the other hand, because it lingers on objects and beings considered in their simultaneity, and because it considers the processes themselves as spectacles, seems to suspend the course of time and to contribute to spreading the narrative in space. (1982: 136)

Philippe Hamon y Shlomith Rimmon-Kenan también inciden en el carácter temporal de la narración, otorgando a lo espacial un lugar secundario o derivativo de lo que es el elemento principal de la narración.

Frank Kermode parte de la consideración de que el tiempo humano es básicamente una sucesión no diferenciada de "ahoras" y aborda la narrativa como respuesta a esa situación. La literatura ordena el tiempo al proporcionar un principio y un final y, en consecuencia ayuda al lector a entender la relación entre los acontecimientos narrados y el principio y el final, en contraste con la incoherencia de la realidad (Kort 2004: 11).

Como ha observado J.J. van Baak, si la teoría narrativa se ocupa del espacio lo hace desde el punto de vista de su función subordinada en relación con el resto de elementos constitutivos de la narración:

its subordinate and subservient role in relation to the other thematic blocks: space providing formally indispensable locations for occurrences, characters, their actions and experiences. (1983:11)

Tanto Rimmon-Kenan como Leonard Lutwark subordinan el espacio a los personajes. La primera, de hecho, atribuye al espacio una mera función de metonimia en relación con los personajes

A character's physical surrounding (room, house, street, town) as well as his human environment (family, social class) are also often used as trait-connoting metonymies. (Rimmon-Kenan 1989:67)

Chatman reconoce la complejidad y sutilidad de la relación de la descripción con el resto de elementos constituyentes de la narración y aborda el espacio utilizando la dicotomía de los formalistas rusos, distinguiendo entre el espacio de la historia (*story-space*) y el espacio del discurso (*discourse-space*):

Story-space contains existents, as story-time contains events. Events are not spatial, though they occur in space; it is the entities that perform or are affected by them that are spatial (...) Discourse-space (...) can be defined as focus of spatial attention. It is the framed area to which the implied audience's attention is directed by the discourse, that portion of the total story-space that is "remarked" or closed in upon, according to the requirements of the medium, through a narrator or through the camera eye —literally, as in film, or figuratively, as in verbal narrative. (1980: 101-102)

Sin embargo, en una obra posterior, *Reading Narrative Fiction*, justifica el acto de algunos lectores de prescindir de los pasajes descriptivos en la influencia del cine y televisión, que en una sola toma son capaces de ofrecernos la descripción que en literatura ocuparía páginas. Para Chatman, omitir estas descripciones es equiparable a silenciar la música de fondo de una película. Puede parecer que no sea estrictamente necesaria, pero debilita a la película en su conjunto (1993: 63).

Para Robert Packard la relación entre literatura y lugar hay que verla en términos de lo que el describe como “refracción”, concepto tomado de la óptica, para explicar que la literatura funciona como prisma que transforma lugares reales en lugares literarios, de tal forma que espacios muy determinados —pongamos por ejemplo la margen izquierda del río Sena en París— se convierten en espacios creativos que permiten la actividad artística o literaria. Podemos, en consecuencia, aceptar que el espacio literario y el geográfico no se excluyen, sino que se complementan mutuamente (1990: 3).

Peter Brown, coeditor de una colección de ensayos que estudian la función del lugar en la literatura, considera que el papel del lugar y, por extensión, del espacio, en la

crítica literaria está dando aún sus primeros pasos y subraya que este (*place*) es uno de los pilares de la literatura, cuyos beneficios son múltiples para esta, por cuanto proporciona verosimilitud, una cuadrícula (*grid*) interpretativa y un sentido de identidad cultural e individual, explicando, por lo tanto, de esta manera la formación cultural de los lugares. Además de la función metonímica que el lugar desempeña en el texto, es también una estrategia retórica, un *topos* en el sentido real del término. En otras palabras, las descripciones de lugares no aparecen en el texto simplemente para que el lector compare la imitación con la realidad; su función es más bien encarnar las ideas que el autor pretende expresar. El lugar en la literatura es un medio para alcanzar un fin determinado, no un fin en sí mismo. Podemos entender la representación del espacio como un acto, en primer lugar, de apropiación que, a la vez, proporciona a la narrativa una estructura, indicando líneas de demarcación que son temáticas y estructurales. Otra parte de su importancia reside en su posición como confluencia de cambios personales, políticos e históricos. El Londres que Dickens muestra en sus novelas es una ciudad en transición de un estado medieval a convertirse en la primera ciudad moderna mundial.

De este modo, la posición del lugar figura entre lo real y lo figurativo. Tiene además, potencial político. Pensemos que escribir sobre el Belfast de los años 80 es imposible sin considerar las divisiones físicas sectarias de la ciudad, como nos demuestra Adrian McKinty, en la serie de —por el momento seis— entregas que tiene como protagonista al sargento del R.U.C¹⁰ Sean Duffy. Católico en un cuerpo mayoritariamente protestante y acusado de favorecer a este sector de la población, se ve obligado a elegir como lugar de residencia un barrio unionista, en el que su condición de miembro de las fuerzas del orden prevalece sobre su confesión. El lugar desempeña también una función capital en la exploración de diversos aspectos relacionados con la identidad: sean personales, sociales o nacionales. El proceso de auto-descubrimiento está, a menudo representado en relación con el lugar, y se realiza a través de los intentos del individuo por comprenderlo. El lugar influye en el desarrollo de los individuos, de la misma manera

¹⁰ El Royal Ulster Constabulary fue el cuerpo policial propio de Irlanda del Norte hasta 2001, en que fue sustituido por el actual PSNI (Police Service of Northern Ireland), como una de las exigencias de los acuerdos de Viernes Santo debido al carácter sectario de dicho cuerpo.

que los individuos influyen en el lugar. El vínculo emocional que un grupo de individuos establece con un lugar determinado contribuye a la formación de la identidad del grupo (Brown 2008: 13-23).

En contraste con las visiones subordinadas del espacio al tiempo de autores como Rimmon-Kenan o Chatman, Malcolm destaca las aportaciones de dos críticos: Lotman y Slawinski. El primero analiza la presencia del espacio desde un punto de vista semiótico y considera que es un elemento clave de la narrativa, junto con el argumento, los personajes y el punto de vista. Justifica esta importancia del espacio aduciendo que la organización del mismo en el texto literario es significativa, de la misma manera que entendemos el mundo mediante categorías espacio-morales y sociales (abierto/cerrado, arriba/abajo), atribuyendo a dichos referentes significados que trascienden lo puramente espacial. Así, en *The Time Machine* (1895), de H.G. Wells, arriba y abajo implican la jerarquización de la sociedad, Eloi frente a Morlocks, de tal manera que identificamos arriba con lo positivo y abajo con lo negativo. Lotman añade que el elemento central de toda secuencia narrada de acontecimientos puede reducirse al traspaso de una demarcación por parte del protagonista, es decir al cruce de un umbral o frontera: entrar en una casa o en una ciudad o abandonar el hogar¹¹ (Malcolm 2016: 56-70).

Rabkin considera que toda lectura de la narrativa es diacrónica y sincrónica al mismo tiempo y que todas las formas de narrativa juegan con ambos modos de percepción. Justifica esta dualidad basándose en una distinción muy similar a las enunciadas por Shlovskii y Chatman, pues diferencia entre *story* (la secuencia temporal de hechos o acciones) y *plot* (la reorganización de esta secuencia a cargo de un narrador). La primera sería una forma espacial, es decir, el contexto sincrónico que el lector construye, mientras que el segundo pertenecería al contexto diacrónico (1977: 253-255). Mitchell, sin embargo, discrepa de Rabkin, pues entiende que el verdadero valor de la distinción *story/plot* reside en recordar al lector que hay un doble orden temporal en

¹¹ En este sentido, la tesis de Lotman converge con la asunción de De Certeau: “Every story is a travel story – a spatial practice” (1984: 115).

juego en la narrativa y que ninguno de ellos es real en el plano diacrónico. En realidad, como señala muy acertadamente Mitchell, lo que hacemos al leer es interactuar de manera compleja con dos patrones virtuales de relaciones espacio-temporales (1980:552).

Si previamente hemos explicado el giro espacial en las ciencias sociales, Bucholz y Jahn lo atribuyen en la teoría narrativa a cuatro grandes aportaciones. En primer lugar, y por utilizar un orden cronológico, al empleo de imágenes propias de las artes espaciales, en particular de la arquitectura y de la pintura, por parte de autores como Henry James, de quien procede la metáfora de *the house of fiction*¹², que aparece en el prólogo de *The Portrait of A Lady*, publicado en 1881 y que supuso la primera ruptura formal con la separación entre artes espaciales y temporales establecida por Lessing.

En segundo lugar, las aportaciones de los filósofos franceses Maurice Merleau-Ponty y Gastón Bachelard, que en las décadas de 1940 y 1950, presentan una teoría del espacio vivido que lo aborda desde la perspectiva de la percepción humana y la literatura.

Posteriormente, el ensayo de Frank al que nos hemos referido con anterioridad, en el que al analizar la obra de Flaubert, Proust y Joyce, emplea el término *spatial form* para referirse a la práctica de yuxtaponer sucesos simultáneos. Sharon Spencer retoma el concepto e integra las teorías de Frank en lo que ella denomina *architectonic novel*, término que utiliza para describir las obras cuya característica principal es la espacialización de su forma. A través del análisis de la narrativa de Butor, Robbe-Grillet, Musil o Cortázar, entre otros, Spencer concluye que la espacialización de la forma funciona como alternativa a la organización secuencial clásica de argumento y narración

¹² "The house of fiction has in short not one window, but a million (...). These apertures, (...) are but windows at best, mere holes in a dead wall, disconnected, perched aloft; they are not hinged doors opening straight upon life. But they have this mark of their own that at each of them stands a figure with a pair of eyes, or at least with a field-glass, which forms, again and again, for observation, a unique instrument, insuring to the person making use of it an impression distinct from every other". (James 1996: 7)

de la novela tradicional. Mediante el uso de técnicas como la yuxtaposición y la manipulación de lo impreso en el espacio de la página, el novelista es capaz de crear una estructura que comunica no a través de una secuencia sino de un patrón de una manera que se aproxima a la de las artes visuales (Sukénick 1975: 38). Spencer utiliza el término en ambos sentidos: el literal y el figurado, refiriéndose tanto a la disposición gráfica del texto —poniendo como ejemplo poemas de Ezra Pound o e.e. cummings— como a las técnicas narrativas que, mediante el uso de la simultaneidad y yuxtaposición de acontecimientos o la utilización de distintas perspectivas conforman el carácter arquitectónico de una obra. Para el propósito de esta tesis nos limitaremos al uso figurado del término.

Por último, la última gran aportación al giro espacial en la teoría literaria será la introducción del concepto del cronotopo por Bajtín, analizada ya en el apartado previo, constatando la inseparabilidad del tiempo y el espacio en una unidad, el cronotopo, que se convierte en el centro organizador de los eventos fundamentales narrativos de la novela (Bucholz y Jahn 2005: 553-554).

Janusz Slawinski sostenía, ya en 1978, que era razonable esperar que la problemática del espacio ocuparía, en un futuro cercano, un lugar de privilegio a la altura de otras cuestiones como el tiempo, la morfología del argumento, el narrador y la situación narrativa o el dialogismo y la dialógica¹³, y parece que el giro espacial que estamos observando está dando la razón a este autor.

Otros críticos inciden también en la importancia del espacio como elemento a menudo menospreciado por la teoría literaria. D.S. Bland, quien cita a la novelista Elizabeth Bowen, afirma que el factor determinante para la consideración del escenario (*setting*) como elemento constituyente de la narración es su relevancia con respecto a lo

¹³ “It can be reasonably expected that the issue of literary space will in the near future occupy a place as privileged in poetics as have once —quite recently, in fact— the problematic of narrator and narrative situation, the problematic of time, the problematic of the morphology of plot or —very recently indeed— the problematic of dialogic and dialogism.” (Rybicka 2016: 182)

contado, es decir, ser parte esencial del tejido del texto:

For the setting to fulfill its function, it should be appropriate, be adequate for the world of the narrative, and should form such an essential part of the fabric of the text that were it changed, it would do irreparable damage. (1961: 247)

Alexander Gelley coincide con Bland en la poca atención que la descripción ha recibido en las teorías estéticas de la novela. En su opinión, es una parte constituyente fundamental del mundo narrativo y no puede considerarse en modo alguno como una digresión del texto narrativo. Para él los elementos descriptivos: “fuse together in a system of symbolic space that defines the ethical and affective values of the action in a totally new manner” (1972: 187).

Bridgeman concibe el argumento como una red metafórica de caminos que pueden converger o divergir, recorridos por los personajes en su mundo narrativo. En este mundo, tiempo y espacio son elementos fundamentales del tejido narrativo que influyen en nuestra comprensión de la lectura. Su influencia se produce en cuatro niveles diferentes. En primer lugar, el proceso de lectura es en sí mismo una experiencia temporalmente situada en el espacio físico del texto. En segundo lugar, el tiempo y el espacio son componentes del marco conceptual básico necesario para la construcción del mundo narrativo. En tercer lugar, nuestra experiencia de inmersión en la narrativa tiene dimensiones tanto espaciales como temporales. Por último, la información temporal y espacial influyen en nuestra interpretación del texto, en lo que ella determina “our overall construction of plot as a mapping in time and space” (2007: 52-64).

Zoran admite la complejidad de la presentación del espacio en la narrativa por cuanto el lenguaje carece de la capacidad de proporcionar expresión completa a la existencia espacial de cualquier objeto. Por ello, a través de la descripción directa en el texto sólo reconocemos una mínima parte de la existencia de ese mundo. El espacio es, en realidad, “a combination of various kinds and levels of reconstruction” (1984: 313).

Ruth Ronen comparte con Zoran la idea de que la descripción no puede aportar todos los elementos del espacio de ficción, si bien sustituye la idea de Zoran de

“reconstrucción” por la de “integración” de la información espacial diseminada por el texto: “Fictional constructs of space are the products of the integration of dynamic bodies of spatial information”. Es, por lo tanto, un constructo semántico que junto a otros elementos conforma un universo ficticio:

Space, the domain of settings and surroundings of events, characters and objects in literary narrative, along with other domains (story, character, time and ideology), constitutes a fictional universe. (1986: 421)

Algunos críticos han elaborado una clasificación de los lugares en la literatura en relación con la realidad. En este sentido, destacan los de Lennard Davis y Earl Miner, que proponen tres categorías de *place* en la literatura. Para el primero, el lugar puede ser real, ficticio o renombrado. El Washington D.C. de George Pelecanos sería un ejemplo de la primera categoría, ya que es perfectamente contrastable con un mapa de la ciudad y los lugares a los que se refiere existen. El Personville de Dashiell Hammett en *Red Harvest* sería un ejemplo de la segunda categoría, puesto que, aunque pueda representar un tipo de lugar en un momento concreto, sabemos que no se corresponde con un lugar auténtico. Por último, un ejemplo de lugar renombrado lo encontraríamos en la serie de la detective privada Kinsey Millhone, de Sue Grafton, ambientada en la imaginaria ciudad californiana de Santa Teresa, trasunto de la Santa Bárbara real. Un caso a medio camino entre estas dos últimas categorías —el lugar ficticio y el renombrado— sería el de Richard Price, quien sitúa gran parte de su obra en Dempsy, una ciudad ficticia de Nueva Jersey cercana a Manhattan basada en Jersey City. Más adelante nos referiremos en detalle a él. Por su parte, Miner propone una clasificación en estos términos: lugares comunes, que se refiere a localizaciones no especificadas y sin identificar, lugares propios, que correspondería a la categoría que Davis describe como “reales” y, por último, impropios, que son lugares que asumimos no existen y tienen la categoría de metafóricos, como el infierno (Marcus 1999: 1260).

David Malcolm, en un estudio sobre el espacio en el relato corto, clasifica, a partir de estas propuestas, los espacios literarios en cinco categorías:

- Mimético o realista: el Dorchester de Denis Lehane o el Washington D.C. de George Pelecanos, o en general, las ciudades reales del género criminal son ejemplos evidentes de este tipo de espacio, que reproduce la geografía de un lugar concreto.
- Anti-mimético: aquel que implica una confrontación entre dos órdenes de la realidad y, a su vez, una revisión de un entendimiento empírico del mundo. Esta oposición a menudo implica una oposición espacial. Como ejemplo de este antagonismo propone el relato de 1976 “Sleep it Off, Lady”, de Jean Rhys, en el que Miss Verney, una anciana que vive sola en una casa de campo quiere deshacerse de un cobertizo junto a su propiedad, al creer que en él vive una enorme rata, aunque los vecinos sostienen que se trata de un delirio producido por su edad y su afición al alcohol. El cobertizo representa para la protagonista una fuente de inquietud y amenaza y será, finalmente, la causa de su muerte.
- Fantástico: similar al anterior en cuanto implica una confrontación entre dos órdenes de realidad, si bien la jerarquía de ambas realidades no se resuelve. Como ejemplo, el relato “1934”, de Keith Ridgway, incluido en *Hawthorn & Child* (2012), novela fragmentada o colección de historias que sigue las investigaciones de los dos policías londinenses cuyos nombres dan título al libro. Ambientada en el Londres actual, en “1934”, los dos policías han de investigar un tiroteo en el que han disparado a un transeúnte. Los testigos describen al vehículo que huye como un coche de los años 30.
- No mimético: presentan un mundo distinto al del lugar empírico, si bien este mundo no está explícitamente contrastado con el mundo empírico. En este sentido, propone como ejemplo el relato “Jesting with Chaos”, del autor británico de novela fantástica y de ciencia ficción Michael Moorcock (1978). Parte de una saga fantástica, el protagonista ve como el bosque que le rodea se convierte en un mundo de piedra a consecuencia de un hechizo.
- No-espacio: espacio anónimo o apenas designado. Este espacio puede pertenecer a alguna de las categorías anteriores, pero lo más habitual es que se superponga al espacio realista o mimético. Es el tipo de espacio que encontramos en el relato “The End”, de Samuel Beckett (1954), en el que un anciano recorre una serie de lugares en los últimos días de su vida (una institución benéfica, un sótano, una cueva junto al mar) de los que se proporcionan muy escasas descripciones.

A pesar del interés que dichas categorías ofrecen para el análisis literario, en el caso de la ficción criminal lo habitual es que las localizaciones sean, en su mayor parte, de

corte realista o mimético.

Posiblemente uno de los estudios más rigurosos y sistematizados del espacio en la ficción es el llevado a cabo por Marie-Laure Ryan, quien comienza afirmando que la importancia del concepto del espacio para la narratología no se limita a la representación de un mundo que sirve como contenedor de los existentes y como localización para las acciones, como señalaban Genette o Chatman. Ryan distingue cuatro formas de espacialidad textual: el espacio narrativo, la extensión espacial del texto, el espacio que sirve como contenedor y contexto para el texto y, por último, la forma espacial del texto. De estas cuatro formas considera que la más relevante es el espacio narrativo. Para explicarlo parte de la definición acuñada por Bucholz y Jahn de espacio narrativo como “the physically existing environment in which characters live and move” (2005: 551-554), es decir, el medio físico existente que los personajes habitan y en el que se desenvuelven. A partir de esta definición, que podemos considerar lógica, si bien demasiado general y poco precisa, establece cinco categorías dentro del espacio narrativo, partiendo de lo más restringido a lo más amplio, incorporando las aportaciones de otros críticos:

- Marcos espaciales (*spatial frames*): que corresponden a lo que Zoran denomina “campos de visión” (*fields of vision*) o Ronen “escenarios” (*settings*) definidos como los entornos inmediatos de los hechos reales, es decir, las distintas localizaciones mostradas por el discurso narrativo. Se refieren a las escenas cambiantes de la acción.
- Escenario (*setting*): el entorno general sociohistórico-geográfico.
- El espacio de la historia (*story space*): el espacio relevante para el argumento que consta de los marcos espaciales además de todas las localizaciones mencionadas en el texto.
- El mundo narrativo (o de la historia) (*narrative (or story) world*) que, a diferencia del anterior, sería el espacio completado por el lector gracias a su conocimiento cultural y a su experiencia del mundo real, y que llenaría los vacíos lógicos que la narración deja entre acción y acción.
- El universo narrativo (*narrative universe*): el mundo (en el sentido del término espacial-temporal) presentado como real por el texto, con el añadido de los mundos contrafácticos contruidos por los personajes, tales como deseos, miedos, especulaciones, fantasías o sueños.

Como ilustración de estas categorías, propone como ejemplo el relato de James Joyce incluido en *Dubliners*, “Eveline” (1914), que narra los pensamientos de una joven de diecinueve años mientras desde la ventana de su habitación en Dublín ve el atardecer. Ha conocido a un marinero que le ha pedido que se vaya a vivir con él a Buenos Aires, pero Eveline duda de la franqueza de su propuesta. La habitación de Eveline o el puerto de Dublín serían los marcos espaciales, las cambiantes escenas de la acción. El escenario, la categoría estable dentro del conjunto narrativo, sería el Dublín de las clases medio-bajas de principios del siglo XX. El espacio de la historia incluiría no sólo los marcos espaciales antes mencionados, sino también Buenos Aires, donde Eveline sueña con vivir con su amante. El mundo narrativo, que implica los conocimientos y experiencia del lector, incluiría aquí el océano Atlántico, que, aunque no mencionado en el texto, sabemos que separa los dos espacios importantes del texto: Dublín y Argentina. Por último, el universo narrativo, en este caso incluiría dos mundos: uno en el que Eveline embarca rumbo a Buenos Aires para vivir su amor, y, otro, en el que, emocionalmente incapaz de afrontar su sueño, decide permanecer en su Dublín natal. Ryan aclara en este punto que para que un mundo posible sea parte de este concepto metafórico de “universo narrativo”, ha de ser activado por el texto, indicando que un mundo en el que Eveline acabara siendo reina de Inglaterra no pertenece al universo narrativo por cuanto ni se menciona ni se presupone en el texto (Ryan 2012).

Ryan completa su análisis con un estudio de lo que considera las tres grandes líneas para abordar la representación del espacio en la literatura. Una primera aproximación sería la que denomina de la imaginería espacial (*spatial imagery*), y en la que incluye las aportaciones de Bachelard, quien en su obra *La poétique de l'espace* aborda, desde un punto de vista fenomenológico la función espacial de la casa como imagen poética, así como la de otros críticos que se centran en los esquemas espaciales básicos que son la base del lenguaje y la cognición. Entre ellos destaca Lotman (1970), quien sostiene que “el lenguaje de las relaciones es un medio básico para comprender la realidad”, o Lakoff y Johnson (1980) y Turner (1996) y sus estudios sobre las metáforas espaciales que podemos encontrar en el lenguaje ordinario y que concretan conceptos abstractos en términos de cuerpos situados o moviéndose en el espacio. No obstante,

Ryan entiende que estos estudios no son de aplicación exclusiva a la narratología, pues su alcance se extiende al lenguaje en general o a la poesía en particular.

Una segunda aproximación sería la que denomina textualización del espacio (*textualization of space*): partiendo de que la descripción es la estrategia discursiva más importante en la revelación de la información espacial, Ryan enumera las distintas técnicas utilizadas para dotarla de un carácter más dinámico: el giro deíctico, estudiado por Zubin y Hewitt (1995), el cambio en el centro de atención o los efectos de *zoom* (Herman 2002), o el uso de la perspectiva. Todas estas técnicas aportan información espacial que, para Linde y Labov (1975), se puede organizar utilizando dos estrategias básicas: el mapa o el recorrido (*tour*), siendo esta la más habitual en narrativa, porque la lectura parece asemejarse a un viaje en el que el lector construye su propio mapa cognitivo del espacio novelado.

La idea de la construcción de un mapa cognitivo o mental, ya esbozada en Zoran o en Ronen, nos lleva a la tercera línea, que Ryan denomina tematización del espacio (*thematization of space*). Se trata de la atribución de significado simbólico a las regiones y lugares de interés del mundo narrativo. La organización simbólica del espacio puede estructurarse mediante opuestos: campo/ciudad, hogar/fuera del hogar. Tanto desde un punto de vista arquitectónico, como de funcionalidad del argumento el espacio narrativo puede ser descrito en términos de particiones, naturales o artificiales, que separan los subespacios temáticamente relevantes: muros, corredores, ríos, montañas y que dan lugar a barreras o lugares de paso. En definitiva, la tematización espacial permite al lector suplir aspectos espaciales que la descripción omite.

A modo de resumen, podemos concluir que la reorientación cultural de la literatura y la geografía revela las complejas y múltiples conexiones con procesos históricos que están transformando la cultura tanto a nivel macro como a nivel micro, entre las que debiéramos mencionar la globalización, la hibridación de culturas, el desarrollo de nuevos medios y tecnologías de la comunicación, el turismo de masas, la ecología y la crisis medioambiental. Las teorías que analizan estos procesos nos proporcionan nuevos conjuntos de preguntas y respuestas, pero sobre todo nos conducen

a un nuevo concepto del espacio, concepto que viene determinado por dos grandes rasgos: la influencia que sobre el espacio tiene la cultura en general y la lengua y la literatura en particular, y especialmente esta última, por cuanto, como acto performativo, tiene la capacidad de invocar, crear y proporcionar significado al espacio. La idea de significado añadido tiene que ver con los contenidos culturales que incorporamos al espacio al percibirlo y está presente en el concepto acuñado por Soja de *third space*, en el que nos detendremos posteriormente. Por otro lado, la concepción del espacio como algo dinámico, sujeto a los cambios producidos por la intervención de las prácticas sociales que en él se producen. Además, hay que añadir otros aspectos nada desdeñables como es la combinación de temporalidad y espacialidad: desde la compresión espacio-tiempo a la que alude Harvey, al concepto de heterotopía, que se define como

real places —places that do exist and that are formed in the very founding of society— which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. (Foucault 1986: 24)

y sobre el que volveremos al analizar *The Wire*, el cronotopo de Bajtín, los espacios de la memoria (*lieu de mémoire*) a los que alude Pierre Nora, entendidos como aquellas entidades significativas (no exclusivamente lugares), que por la voluntad humana o la acción del tiempo se hayan convertido en elemento simbólico del patrimonio material de una comunidad (1989: 7-24) o los estudios que, a partir de las teorías de Lefebvre, indagan en las geografías del ritmo¹⁴ para analizar las ciudades a partir de las relaciones que se producen en ellas.

Otro rasgo destacable es el interés por los espacios híbridos y los fronterizos, posiblemente por cuanto, como afirma Rybicka, estamos en un momento de transición de

¹⁴ El término aparece en el que sería su última publicación: *Éléments de rythmanalyse* (1992). El ritmo-análisis se basa en la premisa de que “everywhere where there is interaction between a place, a time, and an expenditure of energy, there is rhythm” (2004: 15).

una poética del espacio a una política del espacio, entendiendo que la modificación y creación del espacio trasciende la esfera urbanística o de planificación para convertirse en un asunto con connotaciones políticas. Podemos concluir, por tanto, que la influencia del giro espacial del que hablábamos al principio comienza a percibirse en la teoría literaria. En este sentido, son reseñables los estudios de Edward Said sobre lo que denomina “geografía imaginativa” y la función de la representación literaria del espacio en crear un imaginario para la construcción de identidades étnicas, nacionales, sociales o de género. La política del espacio puede ser definida también en términos de la creación de una comunidad basada en similares experiencias espaciales y geopolíticas. Y por último, un regreso a la categoría de lugar y, con él, la acentuación de lo local y lo regional, así como a otros parámetros (culturales, étnicos, de género) en las prácticas artísticas, en la literatura o en lo académico, en un momento en que la oposición local/global es problemática. A esto se puede añadir la crisis del concepto más tradicional de *place*, su erosión, desaparición o depreciación, como se puede ver, por ejemplo en el concepto de *non-places*¹⁵, acuñado por el antropólogo francés Marc Augé para referirse a los lugares de tránsito (aeropuertos, moteles, autopistas, etc.) cuya principal característica es lo efímero, temporal y pasajero, lugares anónimos, que carecen de significado para los que por ellos transitan (Rybicka 2016: 178-182).

Podemos convenir, en definitiva, que la cuestión del espacio en la literatura, pese a haber sido abordada desde diferentes perspectivas y corrientes críticas, y a pesar de las numerosas, y muy ricas, aportaciones de la teoría literaria, carece de una taxonomía y de un marco definido que nos permita analizar su representación en la narrativa de manera sistemática. De hecho, ni siquiera hay grandes acuerdos en cuanto a la terminología que se puede utilizar para referirse a los aspectos espaciales, como veremos más adelante. La propia variedad y dispersión de enfoques ha hecho que un número cada vez más creciente de críticos haya recurrido a otras disciplinas, principalmente a la geografía, para encontrar respuestas al estudio de la cuestión del espacio y su representación en la

¹⁵ “The ones we inhabit when we are driving down the motorway, wandering through the supermarket or sitting in an airport lounge waiting for the next flight to London or Marseille.” (Augé 1995: 96)

literatura, por lo que en la siguiente sección pasaremos a ocuparnos de las contribuciones de los especialistas de esta disciplina.

2.3. Aportaciones de la geografía

Antes de iniciar el análisis de las aportaciones de la geografía al debate sobre el espacio convendría detenerse brevemente en el contenido semántico de los términos que venimos empleando a lo largo de este estudio para referirnos a los aspectos espaciales.

Como hemos visto hasta ahora, gran parte del debate está dominado por teóricos de habla inglesa, para muchos de los cuales el punto de partida del mismo es la distinción entre los conceptos de *place* y *space*. Agnew y Malpas recurren al *Oxford English Dictionary* para repasar las acepciones de ambos términos y concluir que, por un lado, son términos complejos, por cuanto hay un notable solapamiento en algunos de sus significados, y, por otro, que la discusión filosófica ha recurrido principalmente a las acepciones geográficas de los términos, postergando otras que, como veremos más adelante, son pertinentes en la cuestión (Agnew 2011: 317; Malpas 2007: 31).

La variedad de asociaciones que el término *place* conlleva en inglés no tiene una traducción directa al español o al francés. Pensemos, por ejemplo, en la expresión inglesa ‘*come to my place*’. La traducción literal al español nos daría ‘*ven a mi lugar*’ o ‘*ven a mi sitio*’, siendo ambas insatisfactorias, por cuanto el sentido de la frase tiene más que ver con ‘*mi casa*’ o ‘*mi espacio*’ que con lo que el término lugar significa en español. Además, el uso del adjetivo posesivo indica apropiación de espacio, esto es, humanización del mismo. En el caso del francés, el problema es más complejo, pues además del término *espace*, encontramos también *place* y *lieu*, con acepciones que, en ocasiones, se solapan. *Place* parece prácticamente descartado por cuanto se refiere principalmente a “a partie d’un espace ou d’un lieu”, mientras que este es una “portion déterminée de l’espace, considérée de façon générale et abstraite” (Rey-Debove 1993). Prácticamente todos los críticos citados (Lefebvre, Bachelard, Merleau-Ponty o Foucault) hacen uso del término

espace y ninguno recurre al de *lieu*, ya que las connotaciones de este último concepto son, al igual que en español, muy limitadas y subrayan el carácter estático y limitado de un espacio, tal y como afirmaba, por ejemplo, De Certeau: “a place (*lieu*) is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability” (1984: 117). Parece, por tanto, haber un consenso mayoritario en entender el *espace* como algo que se construye: el resultado de la humanización del entorno, de la intervención política de los individuos sobre una localización determinada.

Una sucinta consulta a los dos diccionarios de referencia del español nos permitirán aproximarnos a la cuestión terminológica en nuestra propia lengua. Para el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española 2014) *espacio*, del latín *spatium*, es:

1. Extensión que contiene toda la materia existente
2. Parte que ocupa cada objeto sensible
3. Espacio exterior
4. Capacidad de terreno, sitio o lugar
5. Transcurso de tiempo entre dos sucesos
6. Tardanza, lentitud
7. Distancia entre dos cuerpos
13. (Mec). Distancia recorrida por un móvil en un cierto tiempo

Por su parte, el *Diccionario de Uso del Español* (Moliner 1999), lo define como:

1. Magnitud en que están contenidos todos los cuerpos que existen al mismo tiempo y en la que se miden esos cuerpos y la separación entre ellos. Porción de esa magnitud. Cualquier extensión ocupada por un cuerpo impidiendo que la ocupe otro. Cualquier magnitud que media entre dos cuerpos.

Lugar, del latín *localis*, es para la Real Academia:

1. El espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera
2. Sitio o paraje
3. Ciudad, villa o aldea

Mientras que para María Moliner, *lugar* es:

1. Porción del espacio, no limitada en extensión en que está o puede estar una cosa. Generalmente se considera en contacto con la superficie terrestre, o en otro lugar o sobre otra superficie determinados.

Dejando de un lado las coincidencias que hay en las acepciones del término, podemos concluir que en español *lugar* se refiere a partes o porciones de espacio, a sitios concretos o a espacios ocupados por cuerpos, mientras que *espacio* es un término más amplio, definido en términos de magnitud y de relación entre cuerpos. Para Víctor Gómez Pin la traducción más adecuada al *topos* aristotélico sería la de *espacio*, pues entiende que el origen del mismo hay que buscarlo en Hesiodo, quien afirmó que no hay cosa sin lugar y que todas las cosas tienen que estar en un dónde, en un lugar (Gómez Pin 2010).

En definitiva, parece que tanto en español como en francés se ha generalizado el uso del término *espacio/espace* en las discusiones teóricas, quedando restringido el uso de *lugar/lieu* a usos menos académicos. En consecuencia, optaremos por utilizar *espacio* como término más habitual, si bien en las citas procedentes de autores de habla inglesa aclararemos el término que se utiliza en el original.

En el caso del inglés, sin embargo, como ya hemos señalado, las diferencias entre *place* y *space* ocupan un lugar central en todos los estudios procedentes del campo de la geografía. Podemos decir que el debate sobre los dos términos se inicia en el siglo XIX, si bien ambos conceptos conviven con el uso de otros términos, derivados también de las teorías aristotélicas y platónicas, como región o localización. Pero además, se recordará que, como hemos visto en la sección 2.2.2, uno de los mayores problemas con los que se enfrentaba la narratología, especialmente la de lengua inglesa, al analizar la representación del espacio era el uso de una terminología común. A lo largo del capítulo anterior hemos encontrado abundantes referencias al término espacio (*space*), pero los críticos anglosajones han hecho uso también de otros términos, como es el caso de *spatial form* (Frank), *setting* (Bland), *description* (Gelley), *storyworld* (Herman) o *narrative space* (Ryan). A ellos hay que añadir el empleo de otros como *place*, en el caso de Eudora Welty (1978) o *sense of place*, por parte de David Lodge (1993), por citar algunos de los más recurrentes. Esta carencia de un criterio común para denominar lo espacial no deja de ser un síntoma del diagnóstico que Silvia Ross realiza sobre esta cuestión en la teoría literaria:

the spatial therefore remains a relatively unexplored gap in terms of literary theory

and one which presents scholars of textual criticism with both a challenge and an opportunity in terms of scope for creative thought. Consequently, the solution for literary critics approaching the spatial in most instances is to borrow from other disciplines (such as philosophy, geography, sociology, or architecture, among others) in order to explain or analyse place in relation to the text. (2013: 451)

Entre estas disciplinas la geografía, como es lógico, es la mayor productora de aportaciones al campo teórico. De hecho, uno de los primeros problemas que ha tratado de resolver es precisamente la distinción entre *place* y *space*, por ser los conceptos más usados habitualmente y porque son el punto de partida para las grandes discusiones en el campo de la geografía.

Tanto Agnew (2011:316) como Malpas (2007: 23) rastrean el origen del concepto moderno de espacio a las teorías de Aristóteles y Platón, de las que además deriva, al menos parcialmente, la dicotomía *place/space* (lugar/espacio) a la que aludiremos a continuación. El primero habla en el volumen IV de su obra *Física*, dedicada al lugar, vacío y tiempo, del término *topos*, que traducimos generalmente como *lugar* (aunque ya hemos señalado que Gómez Pin precisa que debería traducirse como *espacio*). Platón, por su parte, utiliza el término *khora* o *choras* para referirse al territorio de la polis. A partir de estos dos conceptos se origina el debate en geografía entre *place/space*.

El propio Aristóteles consideraba que el concepto del *topos* implicaba una gran dificultad en su definición y descripción, anticipando de alguna manera el debate posterior. De esta manera afirma que: “parece, sin embargo, haber algo abrumador y difícil de captar: el *topos*”¹⁶. A primera vista, el *topos* aristotélico se correspondería al *place* inglés y al ‘lugar’ español, mientras que el *khora* podría coincidir con lo que llamamos ‘espacio’ o *space* en inglés, si bien el término de Platón se traduce a menudo como ‘región’, aunque el propio filósofo lo usara de manera más amplia.

Malpas discrepa de esta equivalencia *topos* = *place* / *khora* = *space* por cuanto entiende que ambos términos incluyen connotaciones de dimensión y relacionales (si

¹⁶ Traducción del autor. “It appears, however, to be something overwhelming and hard to grasp, the *topos* [place]”. Citado en Metzger, 2014

bien no exclusivamente) y, en consecuencia, le resultan más cercanos al concepto de *place* que al de *space*. Cree también que recurrir a los términos griegos para delimitar los dos términos, y en esto tenemos que estar de acuerdo, no aporta ninguna clarificación de los conceptos ni permite determinar las relaciones que conectan y se incrustan en los significados de cada uno de ellos, para concluir que: “the investigation of place cannot be pursued but in conjunction with an investigation of the notion of space” (2007: 18-26).

Lawrence Buell sostiene que la naturaleza cambiante de la acepción del término *place* dificulta enormemente su definición. En primer lugar, considera que *place* y *space* no son antónimos simples. El primero implica localización espacial, mientras que el segundo, si lo enfrentamos a *place* denota abstracción geométrica o topográfica. Las connotaciones originales de *place*, que lo enraizaban con una región particular no tienen mucho sentido en un momento en que lo global y lo transnacional parecen haber sustituido a lo local. No obstante, sostiene que aunque la noción de *place* no sea estable, esto puede considerarse una ventaja en cuanto a las posibilidades que el término abre. Para él, cualquier estudio del término debe hacerse desde una perspectiva geográfica y siempre en contraste con el concepto de espacio. De una manera general, la historia de la humanidad puede resumirse como la historia del espacio que la presencia humana convierte en lugares (*places*). Sin embargo, la historia moderna ha revertido este proceso, ya que si en un principio, en las sociedades humanas primigenias, lugar y sociedad se fundían en una unidad, con el advenimiento de las sociedades basadas en el intercambio económico se rompe la unión conceptual de lugar y sociedad; o, como lo expresa Harvey:

the world's spaces were deterritorialized, stripped of their preceding significations, and then reterritorialized according to the convenience of colonial and imperial administration. (Harvey 1992: 5)

Dicho de otro modo: las reorganizaciones territoriales que el colonialismo impone en determinados territorios, o las que se producen como consecuencia de conflictos implican desplazamientos de población, rompiendo vínculos tradicionales de espacios propios de sociedades. De tal forma que estos desplazamientos masivos de población explicarían la conversión del término *place* en obsoleto y carente de valor, por cuanto el vínculo con el lugar ha dejado de tener la importancia que tuvo en su momento (Buell

2005: 61-65). Pensemos, por ejemplo en la ciudad actualmente ucraniana de Leópolis (Lviv): en los años que van desde 1914 a 1944 formó parte de cinco estados —algunos desaparecidos ya— distintos: el imperio austro-húngaro, la república popular de Ucrania Occidental, Polonia, la Alemania Nazi y la Unión Soviética. Durante siglos uno de los centros más importantes de la cultura judía, las sucesivas ocupaciones y cambios políticos acabaron con la presencia de la población de este origen.

La concepción que tradicionalmente ha tenido la filosofía occidental, especialmente a partir de Newton, tal y como hemos visto en el capítulo 2.3, del espacio como un inmenso vacío, un contenedor en el que todas las cosas se encuentran, ha tenido una enorme influencia en nuestra consideración del espacio, dificultando el establecimiento de una conexión entre los dos términos y postergando el uso de *place* a un lugar secundario. En este sentido, Edward Casey argumenta que el término *space* ha monopolizado, desde el advenimiento de la modernidad, la discusión teórica focalizada únicamente en términos de tiempo/espacio, relegando al término *place* a una posición absolutamente trivial e insignificante y, en todo caso, derivada de la espacialidad. En gran medida, esta concepción como posición o punto en el espacio tiene su origen en la filosofía de finales del siglo XVII y, en especial de la geometría cartesiana, que arrincona el término *place* a una “position on one of the XYZ axes that delineates the dimensionality of space as construed in Cartesian analytical geometry” (1997: 199).

Agnew afirma también que otras disciplinas han adoptado, sin duda debido a la influencia del pensamiento filosófico, una definición de *place* que podríamos calificar de reduccionista: una ubicación en una superficie donde las cosas simplemente pasan, en lugar de optar por una acepción más holística que considere a los lugares como puntos de contactos geográficos para la mediación de procesos físicos, sociales y económicos (2011: 317).

La relevancia que las ciencias sociales han dado al término *space* en los últimos años hace que habitualmente asociemos *place* con lo local y *space* con lo global. Gran parte de las prevenciones sobre el uso de la primera proceden de la geografía anglosajona de las décadas de 1950 y 1960, que asoció *place* con el *Ancient Régime*, mientras que *space*

recibía la consideración de revolucionario. De esta forma, *place* parecía representar no sólo lo local, sino también el pasado, lo tradicional, mientras que *space* era el símbolo de lo futuro y de lo moderno. Se produce, en consecuencia, una devaluación del término *place*, seguida de diversos intentos de la geografía humanística por reivindicarlo, particularmente en las décadas posteriores. En este sentido, destacan las aportaciones de Massey y Yi Fu Tuan, quien recupera el término *topofilia*, acuñado por Bachelard para referirse al vínculo afectivo que se crea entre las personas y los lugares. Frente a la fría lógica de las teorías del espacio, prefiere utilizar el concepto de *place*, entendido como un constructo basado en la experiencia humana. Por su parte, Massey encuentra problemática la falta de claridad del término *space*, por lo que prefiere referirse a *place* en el sentido de que implica una doble noción: la de localización concreta, así como la de *sense of place*, en el sentido de que dos personas pueden compartir una misma localización, pero percibirla de formas distintas, como veremos posteriormente al hablar de entornos gentrificados.

Malpas utiliza el término *obscurity of place* para referirse a las dificultades que entraña la definición y uso de *place*, al que califica de noción opaca, por cuanto no está claramente precisada. En sentido similar se expresa Stewart King, que define *place* como “a fuzzy and contestable concept” (2020: 211). Dos son, principalmente, las razones que justifican esta indefinición. En primer lugar, el hecho de tratarse de un término tan habitual en el lenguaje cotidiano hace difícil su transferencia a contextos teóricos. En segundo lugar, la noción de *place*, al menos en inglés, lleva asociados múltiples conceptos que en ocasiones se solapan o se interrelacionan, pero en otros se contradicen directamente. Así, *place* puede ser una localización concreta en un mapa (*location*) pero también la sede, el lugar concreto (*locale*) en el que algo o alguien reside.

La propia definición de *place* invade, en ocasiones, nociones de *space* y, de esta manera encontramos casos en los que los términos se usan indistintamente, o, como en el caso de Bachelard, Malpas se pregunta si su *Poética del espacio* no es, en realidad, una poética del lugar o siquiera si el concepto de espacio que este maneja es similar a lo que entienden por *space* Newton o Einstein. En realidad, en este caso, podemos achacar la confusión a las peculiaridades de los idiomas, como hemos visto en la introducción del

capítulo y a la generalización de *espace* en francés frente a la especialización de *place* y *space* en inglés.

Malpas considera, por lo tanto, imprescindible revisar los conceptos de *place* y su relación con los de *space* e, incluso, con los distintos términos espaciales más habituales. De ahí la necesidad de insistir en la interconexión entre ambos conceptos y alejarse de la tentación de desarrollar definiciones claramente diferenciadas (2007: 18-26).

En la misma línea se pronuncia Tuan, quien considera que ambos términos necesitan el uno del otro para definirse, por cuanto desde la experiencia el significado de *space* se funde a menudo con el de *place*, si bien el primero es más abstracto que el segundo. Tuan equipara, además, el espacio al movimiento y los lugares a pausas a lo largo del camino:

What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value *The ideas 'space' and 'place' require each other for definition*¹⁷. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place. (Tuan 1977:6)

Para Tuan, dos son los elementos que transforman el espacio en un lugar concreto, *space* en *place*: la presencia humana y la imposición de límites. “Enclosed and humanized space is place”. A partir de esta presencia humana y de esta acotación del espacio, *place*, en contraste con *space*, pasa a entenderse como “a calm center of established values” (Tuan 2001: 54), un centro tranquilo, plácido —de ahí la asociación con pausa— de valores establecidos. Dicho de otro modo, Tuan parece indicarnos que la presencia humana reviste de significado al espacio.

En una línea similar se manifiesta Richard Sennett, para quien, en términos generales, los seres humanos se mueven en un espacio y habitan un lugar. Las

¹⁷ La cursiva es mía.

transformaciones que el barón Haussmann¹⁸ llevó a cabo en París favorecieron el espacio por encima del lugar, al eliminar las calles estrechas y atestadas en beneficio de amplias avenidas en las que se introdujeron las primeras líneas de transporte que conectaban la población a través del espacio. La movilidad se considera desde entonces el ideal de lo que debe ser una buena ciudad, de forma que la rapidez en el desplazamiento es equivalente a libertad (2019: 51-53). Estas mismas teorías las aplicará después Robert Moses¹⁹ en Nueva York, quien, para favorecer la construcción de autopistas que facilitarían la entrada y salida de la ciudad, "took a meat axe to the Bronx"(Harvey 2012: 18) destruyendo gran parte del tejido urbano del popular barrio. La construcción de avenidas para facilitar el tránsito de vehículos tuvo un efecto demoledor en los barrios afectados, sacrificados en aras de facilitar el tránsito de vehículos y dar una cierta unidad a la ciudad, como veremos después al analizar la ciudad norteamericana:

Mediante las avenidas de gran tránsito, que a menudo cortaban en estilo despiadado el tejido urbano que hasta entonces había estado referido orgánicamente a la vida vecinal, quizás la ciudad como un todo resultó más unida; pero eso fue a costa de destruir la vida vecinal, o al menos dañarla con gravedad. (Mumford 1969: 99)

Tim Cresswell incide en la idea de que estamos ante un término de uso cotidiano, del que además todos parecemos tener una clara noción y, en consecuencia, nos resulta compleja su traslación a un plano teórico, lo cual dificulta su uso académico. Concluye afirmando que el término es, a la vez, simple y complejo (2004: 2). La acepción más común, no especializada, del término *place* se refiere a la ubicación en un lugar determinado o la ocupación de esa ubicación. De alguna forma, a la concepción de *place*

¹⁸ A George Haussmann (1809-1891), prefecto de la capital francesa, se le encargó la reforma urbana de París, proyecto que acometió planificando los grandes bulevares distintivos de la ciudad. Este modelo fue imitado posteriormente por gran parte de las ciudades occidentales que acometieron reformas urbanísticas similares en el siglo XIX.

¹⁹ Robert Moses (1888-1981) fue un alto cargo municipal de Nueva York, autor de múltiples proyectos (autopistas, puentes, complejos de viviendas sociales, etc.) que cambiaron la fisonomía de la ciudad. Figura controvertida, su influencia se extendió a muchas otras ciudades americanas, que se embarcaron en proyectos similares (Britannica 2019).

asociamos implícitamente la de espacio vivido y, en consecuencia, modificado. De esta asunción parte la consideración de *place* como algo específico y de *space* como algo general.

En la línea de Massey, Lucy Lippard añade el componente personal a la definición de *place*, abriendo de esta manera la posibilidad de que un mismo lugar pueda ser percibido de formas muy diversas, añadiendo al concepto aspectos intangibles y efímeros más difíciles de precisar. Teniendo en cuenta estos factores, la forma de ver, aprehender y moverse en un lugar es un acto individual y único, teoría que, como veremos más adelante, ha sido desarrollada por la geografía feminista, entre otras:

(Place) is latitudinal and longitudinal within the map of a person's life. It is temporal and spatial, personal and political. A layered location replete with human histories and memories. It is about connections, what surrounds it, what formed it, what happened there, what will happen there. (1997: 7)

Desde un punto de vista geográfico, Agnew explica que a la hora de definir el término *place* se distinguen dos tendencias principales. Por un lado, la que denomina concepción geométrica, en la que se considera *place* como una mera parte del espacio, un nodo que refleja la huella que procesos universales, físicos, económicos y sociales han dejado en el espacio. Por otro, una segunda tendencia que llamaremos fenomenológica, en la que *place* es la unión distintiva en el espacio, un *milieu* que ejerce un rol de mediación en procesos físicos, sociales y económicos y que a su vez afecta el modo de operar de estos procesos. El contraste entre estas dos aproximaciones es evidente: en el primer caso, *place* se define en su totalidad en relación con cuadrados (*grids*) u otras medidas espaciales, como la latitud. En el segundo, la razón de ser la establece el impacto de estar en algún lugar en la constitución de los procesos en cuestión (2011: 317-318).

¿Por dónde comenzar, entonces, a delimitar el término? Cresswell comienza preguntándose qué tienen en común la habitación de un estudiante en un colegio universitario en la que acaba de instalarse y la decora con un póster, los jardines comunitarios en el Lower East Side de Manhattan o el Kosovo musulmán, cuyo mapa se está redefiniendo. Una respuesta posible sería que todos esos lugares comparten el hecho

de ser espacios que las personas han transformado en significativos. A partir de ahí, propone la definición que considera más común y directa: “place (is) a meaningful location” (2004:7), cuyos significados proceden de la acción humana, como nos decía Tuan.

Buell recopila una serie de definiciones de *place* con la intención de encontrar elementos comunes que puedan ayudar a fijar el concepto. Comienza citando a E. V. Walter, para quien *place* está relacionado de alguna manera con las sensaciones que experimentamos: “People do not experience abstract space; they experience places. A place is seen, heard, smelled, imagined, loved, hated, feared, revered, enjoyed or avoided” (1998: 142). Para Carter, Donald y Squires *place* es “space to which meaning has been ascribed” (1993: xii). En el caso de Tuan, *places* son “centers of felt value” (2001: 4), mientras que para Agnew, son “discrete if ‘elastic’ areas in which settings for the constitution of social relations are located and with which people can identify” (1993: 263). El elemento común en estas definiciones es que cada lugar es, por un lado, inseparable de la región concreta en la que se encuentra y se explica tanto por los marcadores físicos que la determinan como por consenso social, de tal modo que hablamos de vínculos con un lugar (*place-attachment*) y no de vínculo con un espacio (*space-attachment*). Es decir, cualquier definición de *place* debe incluir el elemento humano.

La rehabilitación del término *place* pasa, en general, por establecer una relación de carácter más bien psicológico, entre el entorno físico o mera localización y la respuesta humana a este entorno. Esta combinación de un espacio físico objetivo con una noción subjetiva afectiva o emocional no nos proporciona, sin embargo, una explicación real del concepto de *place*, considerándolo más un constructo psicológico o experiencial o, como determina Cresswell: “place as a way of understanding the world”. (2004: 11)

Para Massey el término *place* contiene dos lecturas contrapuestas: una que califica de progresista frente a una más tradicional que denomina reaccionaria. A esta última la determinan tres grandes rasgos: el deseo de mostrar cómo el concepto de *place* está enraizado en la historia, la conexión íntima entre esta y una forma singular de identidad

y la consecuente necesidad de una percepción clara de las barreras que separan a un lugar particular del mundo externo. Frente a esta concepción conservadora, la progresista incorpora cuatro rasgos distintivos que acercan el término a una dimensión global frente a una individual. Estos rasgos son, en primer lugar, la consideración de *places* como procesos, entendiendo a los lugares como el producto de las relaciones sociales dinámicas que los mantienen unidas. En segundo lugar, la carencia de fronteras en el sentido de divisiones, por cuanto la definición de los lugares no viene determinada simplemente por la contraposición con el exterior, sino por la conexión con este. En tercer lugar, la asunción de que la identidad de cada lugar no es algo simple ni único. Por el contrario, está llena de percepciones divergentes y de conflictos internos²⁰. Ninguno de estos factores niega la singularidad o la importancia del concepto *place* o, dicho de otra manera, la globalización no implica necesariamente la homogeneización. La globalización de las relaciones sociales es, para Massey, otra fuente de desarrollo único, siendo necesaria para su comprensión una percepción local de lo global y una percepción global de lo local (1994: 151-156).

Tanto Buell como Agnew concluyen que en el concepto de *place* confluyen tres aspectos o dimensiones. Según Buell, por un lado hacia lo tangible desde un punto de vista ambiental; por otro hacia la percepción o construcción social y finalmente al vínculo o afecto individual. (2005: 61-64). En el caso de Agnew, este habla de una primera dimensión de *place* como localización o lugar en el espacio (*location*) donde la actividad o el objeto se localiza y que se relaciona con otros lugares o localizaciones gracias a la interacción, movimiento y difusión entre ellos. Un ejemplo de ello sería una ciudad como parte de un sistema de lugares con movilidad inherente. Una segunda dimensión de *place* como una serie de asentamientos (*locale*) en los que las actividades cotidianas tienen lugar. En este caso, la localización no es simplemente una mera dirección o un punto en el espacio sino el lugar en el que se produce la vida social y las transformaciones

²⁰ Tomemos como ejemplo la percepción que de las torres demolidas en la tercera temporada de *The Wire* tienen las autoridades municipales, que las perciben como un entorno degradado necesitado de una intervención urgente, frente a la que tienen los moradores habituales, como Bodie, para quien se trata de su hogar. Estas percepciones serán analizadas posteriormente.

ambientales. Ejemplos de *locales* pueden ser los lugares de trabajo, un centro comercial o un vehículo. Algunos de estos *locales* no necesitan siquiera estar vinculados a localizaciones precisas, como es el caso de los vehículos. Finalmente, la tercera dimensión es *place* como sentido de lugar o identificación con un lugar (*sense of place*) como una comunidad única, paisaje y orden moral. En este constructo cada lugar es particular y, en consecuencia, singular (Agnew 2011: 326-328).

Los intentos de unificar los términos de *place* y *space*, algo que Malpas considera esencial para entenderlos, se han producido desde distintas perspectivas. Agnew las resume en cuatro grandes tendencias, que vienen a representar las cuatro grandes escuelas en las que podemos resumir las aportaciones de la geografía a la cuestión espacial:

La primera de ellas sería la que llama neo-marxista, representada fundamentalmente por Lefebvre y su teoría de la producción social del espacio, que establece la dialéctica entre *space* (el ámbito de lo concebido) y *place* (el ámbito de lo vivido). Desde esta perspectiva, *place* representaría un espacio concreto mientras que *space* se referiría al espacio abstracto. No obstante, conviene señalar que el concepto fundamental para Lefebvre es el de espacio y el de la producción de espacios sociales y que la idea de “espacio social” establecida por él parece coincidir a grandes rasgos con la mayor parte de definiciones de *place* recopiladas por Creswell.

Una segunda aproximación sería la humanista, representada principalmente por Tuan y Robert Sack y cuyo centro recae en relacionar *place* con la localización a través de los seres humanos como agentes. *Place* implica *space*, y cada hogar es un lugar en el espacio. El espacio es propiedad del mundo natural, aunque puede experimentarse. Para la geografía humanista, las diferencias entre *place* y *space* radican en términos de tiempo y familiaridad. *Place* requiere de intervención humana, de experiencias humanas en ese lugar particular, así como de tiempo para llegar a conocerlo. Los lugares son siempre partes de los espacios y estos proporcionan los recursos y los marcos de referencia en los que se producen los lugares. A diferencia de la escuela que trata la geografía con un enfoque más próximo al de las ciencias exactas, la humanista se centra más en la

dimensión antropológica y cultural, de tal manera que se concibe como un campo común en el que se entrecruzan la sociología y la propia antropología. El interés por el “paisaje cultural” (*cultural landscape*) y la intervención del hombre sobre el espacio acerca la geografía a la literatura, por cuanto esta proporciona una justificación y al tiempo una confirmación de sus teorías sobre el espacio. Para los geógrafos humanistas, la literatura es importante como fuente de ejemplos de *genius loci*²¹ que escapan a la comprensión de métodos más científicos. En otras palabras, la literatura proporciona los instrumentos y el lenguaje para entender las formas de experimentar el espacio, dando voz a territorios mudos o anónimos (Rybicka 2016: 175).

Una tercera perspectiva sería la feminista, representada por Massey, que repiensa el espacio en términos de multiplicidad y dislocación. *Place* en este caso incluye la localización y el sentido del lugar (*sense of place*) pero sin destacar la intervención humana como elemento clave en la teoría humanista ni la división entre representación y práctica de la neo-marxista. La perspectiva feminista incide en la pluralidad de la experiencia del *place*, que varía en función de cuestiones de género o raza y viene determinada por la consideración de este concepto como lugares en los que las relaciones sociales fluyen. Sostiene también que el concepto de *place* ha sido de alguna manera menospreciado al hacerlo equivalente al ámbito de lo doméstico, mientras que se ha asociado tradicionalmente al *space* con la alta política y la razón. Reivindica, por tanto, una concepción progresista y feminista de *place* como motor de cambio.

Finalmente, las teorías basadas en el desempeño (*performative theories*) y cuyo representante principal es Nigel Thrift, que consideran que la estricta división entre lo representado y lo practicado es problemática, subrayando la materialidad del concepto de *place* como espacios abiertos (*open spaces*) producidos por la práctica. Para Thrift, los *places* son configuraciones específicas de tiempo y espacio compuestas por la interacción de múltiples encuentros entre actantes (personas y cosas). Esta definición se adentra en el terreno del cronotopo de Bajtín, del que antes hemos hablado e incide también en el carácter dinámico de los lugares, que resultan modificados por las personas y las cosas.

²¹ Espíritu protector de un lugar en la mitología romana.

Este punto de vista tiene interés tanto en cómo conocemos (lo epistemológico) como en lo que existe (lo ontológico). Esta teoría reitera que el conocimiento es siempre y en todas partes geográficamente contextual y reflexivo (Agnew 2011: 324-326).

Por su parte, Cresswell hace también una síntesis de las diferentes formas en las que se aborda el concepto de *place*. En su caso, se puede reducir a tres enfoques distintos: El primero, al que llama descriptivo y que entiende que es el más similar a la idea común de que el mundo es una colección de lugares que pueden ser estudiados como entidades particulares y únicas. Es la adoptada en su momento por los llamados geógrafos regionales y tiene como punto principal de interés la peculiaridad y el carácter distintivo de cada uno de los lugares. Este enfoque descriptivo está claramente superado por cuanto obvia un aspecto en el que insisten la mayor parte de los geógrafos actuales: el carácter relacional de los lugares y la influencia que estos lazos y conexiones entre los mismos tienen en su configuración y desarrollo. Podemos afirmar, por lo tanto, que dicho enfoque ha dejado de tener validez y es claramente obsoleto.

El segundo es el que denomina de constructo social. Pese a que mantiene el interés en la particularidad de los lugares, estos son analizados como un reflejo de procesos sociales subyacentes, de tal forma que el examen de la construcción social de los mismos implica explicar los atributos únicos de un lugar, para mostrarlos como el resultado de procesos (capitalistas, patriarcales, post-coloniales) más amplios. En realidad este enfoque podría incluir dos de las aproximaciones a las que nos hemos referido antes, estudiadas por Agnew: la neo-marxista y la feminista.

Finalmente, Cresswell distingue el enfoque fenomenológico, que no parece estar especialmente interesado en los atributos distintivos de los lugares en concreto ni tampoco preocupado por las fuerzas implicadas en la construcción de los lugares determinados. Lo que propone es definir la esencia de la existencia humana como una que necesariamente ocurre *in-place*. Este enfoque está más interesado en el lugar concreto y menos preocupado por los lugares, y a grandes rasgos coincide con la tendencia humanista señalada previamente por Agnew (Cresswell 2004: 51).

A pesar de las diferencias, las cuatro teorías tal como las sintetiza Agnew comparten algunos puntos en común, que nos permiten enfatizar la mayor contribución al concepto de espacio desde el ámbito de la geografía: la importancia que las prácticas sociales tienen en la construcción de los lugares, así como su carácter dinámico y fluido, consecuencia de las relaciones entre ellos. Esto tiene como efecto la diversidad y permeabilidad de los lugares, frente al pensamiento tradicional que los consideraba homogéneos y estáticos.

Tras analizar las distintas aportaciones realizadas, Agnew concluye que podemos encontrar una serie de puntos en común entre las distintas teorías que nos van a ayudar a acotar su significado. En primer lugar, la mayor parte del revivido interés por el concepto de *place* está, en su mayor parte, orientado al proceso. Más que un marco para investigar las categorías de género, clase o etnia, el término representa ahora el deseo de mostrar en qué medida la germinación cruzada de estas categorías es compleja y dinámica y qué complejidad y dinamismo pueden alcanzar las actividades que en ellas se producen. Teorizar sobre *place* es, en general, útil únicamente como orientación general para entender los efectos de los lugares en particular.

En segundo lugar, parece pertinente descartar la descripción que la geografía regional hacía de *places* como lugares delimitados y aislados. En un mundo globalizado las cualidades de los lugares se aprecian mejor desde un punto vista relacional, de miembros de redes culturales, económicas o políticas.

Pese a asociarse en ocasiones con lo estático hay que considerar, en tercer lugar, que la movilidad es una cualidad inherente al concepto de *place*, y que por lo tanto, participan de su definición todos aquellos que transitan por esos lugares: nómadas, viajeros, inmigrantes temporales o los trabajadores que desde las afueras diariamente se trasladan a un determinado lugar para trabajar (*commuters*), son imprescindibles para entender la naturaleza del concepto de *place*, como veremos posteriormente al analizar Washington D.C.

En cuarto lugar, no podemos pensar en los contextos temporales y espaciales como invariablemente regionales o locales, a pesar de que todavía perduren elementos tradicionales. Por el contrario, como han señalado diversos teóricos marxistas, feministas o post-estructuralistas, están sujetos a influencias externas que producen transformaciones que los dotan de peculiaridad. En palabras de Massey:

This is a notion of place where specificity (local uniqueness, a sense of place) derives not from some mythical internal roots nor from a history of isolation — now to be disrupted by globalization— but precisely from the absolute particularity of the mixture of influences found together there. (Massey, Allen, y Sarre 1999: 22)

En este sentido, pese a las numerosas opiniones que atribuyen a las nuevas tecnologías el declive en el significado del espacio físico o de los propios lugares, las nuevas tecnologías forman parte de los nuevos proyectos de “fabricación” de lugares.

Una vez realizado este repaso de las grandes aportaciones desde el ámbito de la geografía al estudio del espacio, vamos a pasar a analizar el entorno concreto en el que tienen lugar las historias que constituyen el corpus de nuestro estudio: la ciudad contemporánea. Pero antes de comenzar la próxima sección debemos recordar un concepto importante que se ha utilizado con frecuencia para hablar de la ciudad norteamericana y que entendemos nos va a resultar particularmente útil: el *third space* o tercer espacio, teorizado por el geógrafo Edward Soja, a partir de los enunciados de uno de los teóricos más importantes del poscolonialismo, Homi Bhabha, para el que los intersticios entre culturas en colisión crean un nuevo espacio intermedio, entre el colonizador y el colonizado (Bhabha 1994). La idea de un tercer espacio fundamenta gran parte de la teoría de Soja, quien hace uso del término “trialéctica de la espacialidad” (trialectics of spaciality), como superación del dualismo encarnado por el espacio percibido – las prácticas espaciales, y el concebido – su representación, al incluir el espacio vivido, entendido como un modo de investigación espacial que extiende el alcance de la imaginación geográfica y trasciende los dos mencionados anteriormente. Este sería el tercer espacio, un espacio simultáneamente real e imaginado, un modo alternativo de investigación espacial que expande la relevancia de la imaginación geográfica más allá y que Soja define simultáneamente como:

- 1.- A distinctive way of going at, interpreting, and acting to change the spatiality of human life.
 - 2.- An integral part of the trialectics of spatiality, inherently no better or worse than Firstspace or Secondspace approaches to geographical knowledge.
 - 3.- The most encompassing spatial perspective.
 - 4.- A strategic meeting place for fostering collective political action against all forms of human oppression
 - 5.- A starting point for new and different explorations.
- (1999: 269-270)

Para Soja, uno de los logros fundamentales de las teorías sobre el tercer espacio y de las más recientes aportaciones de la geografía es haber convertido a la geografía humana en una disciplina mucho más transversal de lo que hasta entonces había sido. En síntesis, los espacios pueden ser reales e imaginados; los espacios pueden contar y desvelar historias; los espacios pueden ser apropiados, interrumpidos y transformados mediante la práctica artística y literaria, como veremos en la siguiente sección.

3. LA CIUDAD EN LA LITERATURA

Oh Heartbeat City
here we come (Ocasek 1984)

3.1. ¿Qué es la ciudad?

“La ciudad contemporánea es una criatura incierta”. Así comienza Carlos García Vázquez (2016:1) su estudio sobre la historia y las teorías de la ciudad moderna. Incierta entendemos que por inaprensible, imprecisa o indefinida. Y criatura por cuanto la percibimos como un organismo cambiante y en constante evolución.

Pretender definir la ciudad es tarea difícil. El propio Lewis Mumford, quien en su monumental *The City in History* (1966) estudia la evolución de la ciudad desde su origen hasta sus últimas manifestaciones, propuso una definición en 1937 que, además de referirse a los rasgos físicos esenciales que caracterizan la ciudad, añade los que, en su opinión, conforman a esta como un teatro de interacción social:

The essential physical means of a city's existence are the fixed site, the durable shelter, the permanent facilities for assembly, interchange, and storage; the essential social means are the social division of labor, which serves not merely the economic life but the cultural process. The city in its complete sense, then, is a geographic plexus, an economic organization, an institutional process, a theater of social action, and an aesthetic symbol of collective unity. (Mumford 1996: 110-114)

Para Richard Lehan, “The city is the place where man and nature meet” (1998: 13), el cruce de caminos entre hombre y naturaleza, la promesa de regular el entorno sometiendo a los elementos y permitiendo, al mismo tiempo, un cierto control sobre la naturaleza. Por su parte, Pilar Marín entiende que la ciudad es la “expresión del hombre en su afán aristotélico de poner orden en el mundo” (2001:10). Ambas definiciones coinciden en el origen de la ciudad como fruto del deseo humano de domesticar y gobernar el medio que le rodea, de tal manera que tendemos a definir la ciudad como contraposición a lo rural, idea que ha estado muy presente en los estudios de pensadores

como Raymond Williams, Burton Pike, William Sharpe o Hannah Withnesher, quienes abordan el estudio de la ciudad como una dicotomía entre lo rural y lo urbano (Lehan 1998: 289). Esta dialéctica pervive todavía hoy, a pesar de que urbanistas y sociólogos coinciden en que el concepto de ciudad como tal ha cambiado, como veremos más adelante. Una rápida consulta a las acepciones que la RAE (Real Academia Española 2014) recoge del término “ciudad” ratifica lo anterior:

1. f. Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.
2. f. Lo urbano, en oposición a lo rural.
3. f. Ayuntamiento o cabildo de cualquier ciudad.
4. f. Título de algunas poblaciones que gozaban de mayores preeminencias que las villas.

Permanece, por tanto, en nuestro inconsciente un antagonismo claro entre las dos entidades, antagonismo que tiene su origen en el racionalismo del siglo XVII, para el que lo urbano (que da origen al término urbanidad, sinónimo de cortesía y buenos modales) es equivalente a lo cultivado o civilizado, mientras que lo rural queda asociado a lo rústico, ingenuo e incluso brutal (Lefebvre 2003:12).

Para Raymond Williams el uso de la palabra “ciudad” para distinguir las áreas urbanas de las áreas rurales sólo se produce a partir del siglo XVI, y es necesario esperar a los inicios del siglo XIX para entender la ciudad como “a really distinctive order of settlement implying a whole different way of life (...) fully established with its modern implications” (1976: 46-47).

Encontrar una definición satisfactoria de la ciudad es tarea compleja. La ciudad puede ser muchas cosas a la vez y su naturaleza cambiante, en permanente evolución, no facilita su definición. La filosofía, la geografía, la sociología y el urbanismo, entre otras disciplinas, han abordado la esencia de la ciudad. Para Erasmo de Rotterdam, “la ciudad es un enorme monasterio”(De Certeau 1984: 94) entendiendo que un primer momento las ciudades se crean en torno a un templo. Para Marín, la ciudad es “la unidad espacial dominante en la cultura occidental” (2001: 9), si bien uno podría preguntarse si esa unidad dominante no se ha extendido por todo el mundo. Para Lehan “the city has

determined our cultural fate for the last three hundred years —has become inseparable from our personal and national destiny” (1998: 3).

Edward Glaeser define la ciudad como la ausencia de espacio físico entre la gente y los negocios: “(Cities) are proximity, density, closeness” (2011: 10). Otros, como es el caso de Jane Jacobs, consideran la ciudad como un ser vivo que se autorregula, un ecosistema natural y complejo, compuesto de procesos de naturaleza física, económica y ética activos en un momento dado dentro de una ciudad y sus dependencias más cercanas (1993: xvi).

Para Harvey, “cities (are) landscapes of power”, pues no es casualidad que el paisaje de Oxford, una ciudad creada en la época del poder eclesiástico, esté dominado por las torres de capillas e iglesias, mientras que en la época del capitalismo monopolista, sean el edificio Chrysler o el del Chase-Manhattan Bank los edificios que dominan el paisaje de Manhattan (Gregory and Castree 2006: 106).

Definiciones más exhaustivas recurren no sólo a la descripción física, sino a las funciones de la ciudad y a las interacciones que en ella se producen:

a built environment and a center of employment and exchange, of housing of different types, and of transport networks connecting these economic centers and housing areas. It is a large interdependent labor market and community, but it is also a collection of competing jurisdictions and socially diverse neighborhoods, and it is people of varying interests, preferences and incomes. It is a social space, constructed out of the highly unequal power of individuals, groups, and firms. (Hart 1991: 9)

o esta otra de Elizabeth Grosz, en la que subraya el carácter cambiante de la ciudad y la percibe como un ente a mitad de camino entre el pueblo y el estado, pues comparte con el primero el nivel de interrelaciones personales y con el segundo el mismo tipo de preocupaciones administrativas:

a complex and interactive network that links together, often in an unintegrated and *ad hoc* way, a number of disparate social activities, processes, relations, with a number of architectural, geographical, civic, and public relations. The city brings

together (...) social relations, and the aesthetic/economic organization of space and place to create a semi-permanent but everchanging built environment or milieu. (1995: 105)

A medida que la ciudad cambia, las definiciones de esta lo hacen en la misma medida. ¿Cómo definir a una ciudad a la que se ha descrito como la “no-ciudad”? El arquitecto Robert Venturi y la urbanista Denise Scott Brown llevaron a cabo un estudio de una ciudad postmoderna, paradigma de crecimiento explosivo, como es Las Vegas (Nevada), en el que se preguntaban de qué manera la concepción tradicional de la planificación urbana podía atender las demandas de la expansión desmedida de esta ciudad. Concluían con que esta es “a set of intertwined activities that form a pattern on the land” (Venturi, Scott Brown e Izenour 1977: 76).

Retomando el elemento personal al que aludía Lippard en su definición de *place*, parece pertinente referirnos a la psicogeografía, disciplina inicialmente dirigida a analizar los entornos urbanos, pero que, gracias a las aportaciones de Iain Sinclair²² o Peter Ackroyd²³, entre otros, ha extendido su interés a entornos suburbanos. La psicogeografía nace a partir de las teorías de la Internacional Situacionista, movimiento de inspiración marxista y uno de los grandes impulsores del mayo de 1968 francés, que contó entre sus miembros más destacados a Guy Debord y al propio Henry Lefebvre. Para los situacionistas, la psicogeografía, a la que definieron como “the study of the precise effects of geographical setting, consciously managed or not, acting directly on the mood and behavior of the individual” (Ungar 2005: 546), hay que entenderla no sólo como un estudio de los efectos de la ciudad sobre sus habitantes, sino como una herramienta para transformar el espacio físico y mental.

²² Sinclair (Cardiff, 1943) es el autor de *London Orbital* (2002), el diario de un recorrido a pie por la carretera M-25, que circunvala Londres y de *The Last London* (2017), en la que reflexiona sobre la naturaleza cambiante de la ciudad y su propia experiencia de la misma.

²³ Ackroyd (Londres, 1949) ha publicado numerosas obras en las que analiza la conexión constante entre tiempo y espacio sobre su ciudad natal. Como muestra, su primera obra, *The Great Fire of London* (1982), una reescritura de *Little Dorrit*, de Charles Dickens, en la que se intercalan fragmentos del pasado y del presente, en un intento de captar “the spirit of place”, es decir, el *genius loci* de la capital británica.

Pero la ciudad es algo más que un espacio físico en el que el ser humano desarrolla sus actividades cotidianas. Los semiólogos franceses de la década de 1960 establecen una comparación entre texto y ciudad. Para Barthes, esta es “an inscription of man in space” (Campbell and Kean 1997: 156), mientras que para De Certeau, la ciudad es el más desmesurado de los textos humanos (1984: 92), gigantesco, porque es la suma de las intersecciones de múltiples narrativas (Massey, D., Allen, J. y Pile, S. 2000: 167). Si la ciudad se construye como un gigantesco texto, si la entendemos como un palimpsesto elaborado con las aportaciones de sus moradores, será necesario reflexionar sobre la historia de la ciudad para entender qué subyace y para responder a la pregunta que, en 1981, enunció Joyce Carol Oates: “If the city is a text, how shall we read it?” (Campbell and Kean 1997: 156).

En este punto, parece oportuno mencionar la aportación del novelista y crítico británico Jonathan Raban, quien, en el libro del mismo título, acuñó el término *soft city* para referirse a la entidad que cada individuo moldea en su devenir por la ciudad. En contraposición con la ciudad que uno puede localizar en los mapas o en tratados de sociología urbana, a la que denomina *hard city*, la ciudad “blanda” es mucho más real que aquella, pues se trata de “the city as we imagine it, the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare” (Raban 1974: 4).

Tal diversidad de definiciones nos hace comprender que definir la ciudad desde la perspectiva de una única disciplina es un esfuerzo fútil, por cuanto ninguna de ellas es capaz de aprehender la multiplicidad de significados que la ciudad sugiere. Esta es una de las razones de la proliferación, a partir de la década de 1960, de estudios que abordan la ciudad desde múltiples perspectivas, y que han dado como fruto el nacimiento de una nueva disciplina como son los estudios urbanos.

3.2. La ciudad en la historia: evolución

3.2.1 De la ciudad antigua a la ciudad moderna

Lo que actualmente entendemos por ciudad moderna es un producto de la Revolución Industrial, pues esta implicó el desplazamiento masivo de población desde el campo a las ciudades, atraída por los nuevos empleos que surgían en estas, y, en consecuencia, una concentración heterogénea de individuos así como la división del trabajo a gran escala, lo que supuso una radical transformación espacial y social de la ciudad tal y como la entendíamos hasta entonces. Para Sharpe y Wallock, el nacimiento de la ciudad moderna es “the product of the age of capital” (1987:3). Por su parte, Lehan describe la evolución de la ciudad moderna como el producto final de la evolución del propio capitalismo: desde el comercialismo al mercantilismo, de allí al imperialismo, al capitalismo internacional y finalmente a la corporación multinacional (1998: 263). Para Harvey, las ciudades se construyen para que circule el capital, sea este humano (la fuerza laboral) y de productos básicos (bienes o información) o “finanzas abstractas” (créditos para comprar propiedades y crear nuevas propiedades) (Gregory and Castree 2006: 109).

Si bien esta ciudad moderna, producto de la evolución del capital, es diferente tanto en lo social como en lo cultural y lo espacial con respecto a la concepción tradicional de la urbe, es también continuadora en cierta forma de las ciudades de la antigüedad y del renacimiento. Mumford establece una serie de estadios en la historia de la ciudad. A grandes rasgos, la de esta sería una evolución desde los primeros asentamientos que dan origen a la ciudad antigua, en las culturas mesopotámicas, continuados por la *polis* griega, origen de la ciudad estado; el auge y evolución de la Roma antigua, que describe como el tránsito de megalópolis a necrópolis; el colapso del imperio romano, que da paso a la ciudad monasterio medieval; la corte y capital del principio de la edad moderna que desemboca en la ciudad comercial y mercantil y que, con el advenimiento de la revolución

industrial dará lugar a lo que despectivamente describe como *Coketown*²⁴ (Villa Carbón), inicio del proceso que desembocará en el desplazamiento a zonas semiurbanas o residenciales (*Suburbia*) y su culminación en la megalópolis actual que para el autor supone la desaparición de la ciudad tal y como la entendemos (Mumford 1984).

No tan exhaustivas, pero igualmente valiosas son las divisiones que establecen Lehan y Lefebvre. Para el primero, las necesidades de la ciudad dan lugar al nacimiento de tres instituciones primarias: el templo, el fuerte o ciudadela, y el mercado. El predominio de dichas instituciones se corresponde con los estadios que describe en la historia de la ciudad: un primer estadio que denomina espiritual, en el cual la ciudad se erige e identifica en torno al templo; un segundo al que denomina comercial, que se inicia en la edad media; un tercero que llama industrial y un estadio final al que denomina *world stage*, el de la ciudad global e interconectada (Lehan 1998:13). De igual manera, Lefebvre habla de cuatro estadios que coinciden temporalmente con la división de Lehan. Una ciudad política, en primer lugar, que da origen a una ciudad mercantil, a partir del siglo XIV, en el que el intercambio comercial se convierte en función urbana, produciendo a su vez una nueva estructura del espacio urbano, seguida por la ciudad industrial, proceso que el autor define como el momento en el que la no-ciudad emprende la conquista de la ciudad y un estado final al que llama zona crítica y que coincide con Mumford en que nos encontramos ante la disolución de la idea de ciudad (2003:1-18).

3.2.2. La ciudad moderna

El tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento marca un punto de inflexión en la concepción de la ciudad. Para De Certeau, el deseo de “ver” la ciudad desde una

²⁴ Coketown es la ciudad imaginaria en el norte de Inglaterra —posiblemente Preston— en la que se localiza *Hard Times* (1854), de Charles Dickens, de quien hablaremos con posterioridad. Es la única de sus novelas no ambientadas en Londres.

perspectiva de la que ningún ojo humano había gozado con anterioridad explica las primeras representaciones pictóricas de la misma:

The desire to see the city preceded the means of satisfying it. Medieval or Renaissance painters represented the city as seen in a perspective that no eye had yet enjoyed. (1984: 92)

Esta visión inaugura la transformación del hecho urbano en el concepto de ciudad. Para Mumford, *Utopía* de Thomas More (1518) es la primera obra que refleja la necesidad de una estandarización en la construcción, de una regularización de lo que debe ser una ciudad. Esta ciudad fundada en el discurso utópico se define mediante la posibilidad de una operación que desemboca en:

the creation of a universal and anonymous subject which is the city itself: it gradually becomes possible to attribute to it, as to its political mode, Hobbes' State, all the functions and predicates that were previously scattered and assigned to many different real subjects ... groups, associations, or individuals. "The city", like a proper name, thus provides a way of conceiving and constructing space on the basis of a finite number of stable, isolatable and interconnected properties. (De Certeau 1984: 94)

La obra de More ejerció una gran influencia en obras posteriores, entre las que cabría destacar tres: *Civitas Solis*, publicada en 1603, del filósofo italiano Tomasso Campanella; *Christianopolis*, publicada en 1612, del teólogo alemán Johannes Valentinus Andreae; y *New Atlantis*²⁵, publicada en 1624, del filósofo británico Francis Bacon. Si bien todas ellas comparten el interés por mostrar una sociedad justa en la que el hombre pueda vivir feliz, la de More carece de detalles arquitectónicos sobre cómo ha de ser esa ciudad ideal. En las tres restantes, en cambio, encontramos descripciones detalladas del diseño de la ciudad ideal, planificada en torno al templo como centro de la misma y mostrando una separación racional de las distintas actividades (mercantiles, artesanales, políticas) que se llevan a cabo en ella (Morrison 2013).

²⁵ Hay traducción español de las tres obras: *La ciudad del sol* (Madrid, 2006); *Christianópolis* (Madrid, 2010) y *La nueva Atlántida* (Madrid, 2006).

Para Lehan, el diseño que realiza el arquitecto Christopher Wren de Londres tras el incendio de 1666 marca la transición entre la idea de la ciudad espiritual, fundada como lugar sagrado con el santuario en el centro, y la ciudad comercial, que se organiza en torno al Banco de Inglaterra, la East India House y la Bolsa (1998: 26). El comercio condujo a un excedente de beneficios, beneficios que suponen el nacimiento del capitalismo como tal, a partir de ahora inseparable de la ciudad. El intercambio comercial se convierte en función urbana, produciendo a su vez una nueva estructura del espacio urbano (Lefebvre 2003: 16). Esto supuso un giro en la balanza del poder y, en consecuencia, un cambio en la importancia de las instituciones sociales. El peso de la ciudad se incrementa al tiempo que disminuye el del campo. El Londres que describe Defoe muestra la transición de una cultura agraria a una cultura urbana.

Eric Lampard explica que hasta finales del siglo XVI solamente en algunas regiones del norte de la actual Italia y en los Países Bajos se daban aglomeraciones en localidades de más de veinte mil habitantes, calculando que en torno a entre un 15 y un 20% de la población total de dichos países vivía en núcleos de estas dimensiones y que hay que esperar hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX para encontrar un porcentaje similar de residentes permanentes en aglomeraciones urbanas en el resto de Europa. Sostiene, sin embargo, que el gran logro europeo no fue el producir ciudades populosas o redes elaboradas de lugares centrales administrativos o comerciales, sino:

rather to have generated social systems which could propel rising populations — eventually majorities— of growing national populations into town life and livelihood on a sustained basis; in short, to have transmuted themselves into urbanized societies. (Sharpe y Wallock 1987: 57)

Este proceso se da a ambos lados del océano Atlántico desde finales del siglo XVIII hasta principios del XIX. Se puede, por tanto, explicar la urbanización de la sociedad como consecuencia del progreso económico. Esta urbanización implica una concentración de grupos de población heterogéneos en un entorno cada vez más industrializado, lo que trae como consecuencia un nuevo orden espacial y social que las disciplinas tradicionales no pueden abarcar en su totalidad, de ahí la emergencia de los estudios interdisciplinarios sobre la ciudad, de los que hablaremos con posterioridad.

La evolución de la ciudad a partir de la industrialización ha sido vertiginosa. En los dos últimos siglos se han producido tales transformaciones que el propio término “ciudad” parece insuficiente para describir el fenómeno de descentralización y expansión por los que han pasado o están pasando nuestros núcleos urbanos. Esto nos puede incluso llevar a pensar si nuestro concepto tradicional de ciudad es vigente en un momento en el que, por un lado, la ciudad se expande hasta límites impensables —fenómeno impulsado por la deslocalización, la globalización, la compresión o supresión de barreras temporales y espaciales y la extensión de zonas residenciales y centros comerciales (*urban sprawl*)— y, por otro, los procesos de cambio y renovación que afectan a los centros de la ciudad, bien sea la gentrificación, la “brandificación” o la “urbanalización”, conceptos en los que nos detendremos sucintamente más adelante. Estos fenómenos, típicos de la ciudad posmoderna, señalan la metamorfosis de ciudad productiva y comercial a ciudad de consumo y espectáculo.

Conviene detenernos brevemente en una explicación de estos tres conceptos, pues son nociones de gran importancia en la obra de los autores que analizaremos en los capítulos siguientes. La gentrificación²⁶ (*gentrification*), expresión que aparece por primera vez utilizada por la socióloga británica Ruth Glass en 1964, para explicar las alteraciones de población que se estaban produciendo en algunas áreas de Londres, puede definirse como “the conversion of socially marginal and working-class areas of the central city to middle-class residential use” (Zukin 1987: 129).

La rehabilitación o renovación de zonas centrales de la ciudad implica, en la mayor parte de los casos, un desplazamiento de la población con menor poder adquisitivo y su sustitución por residentes más acaudalados. Esta transformación de áreas en declive o marginales en zonas residenciales atractivas, a las que se añade una oferta amplia de ocio y servicios es uno de los temas presentes en gran parte de los autores que analizaremos

²⁶ Aunque ampliamente usado en los medios de comunicación, el término no está aceptado —de momento— por la Real Academia Española de la Lengua. Se han barajado otras alternativas, tales como “aburguesamiento” o “elitización residencial” pero la popularidad de gentrificación, traducido de manera similar en otras lenguas (*gentrification* en francés o *gentrificação* en portugués) parece favorecer su uso.

más adelante: George Pelecanos reflexiona sobre el impacto que la afluencia de población acomodada tiene en los barrios tradicionalmente de clase trabajadora en Washington D.C., por citar un ejemplo.

Por su parte, la *brandificación*, cuyo origen se lo debemos al profesor de sociología canadiense John Hannigan, se refiere a la producción de una imagen propia para la ciudad: fácilmente reconocible, exportable y, especialmente, consumible tanto para sus moradores como para los visitantes. En el estadio final, la imagen de la ciudad se transforma en una marca tan reconocible como la de cualquier producto cotidiano (Hannigan 1998). En este sentido, Las Vegas, de la que hemos hablado con anterioridad, sería un claro ejemplo de *brandificación*: la asociamos automáticamente con casinos, espectáculos y diversión, mientras que Baltimore, como veremos más adelante, nos servirá como muestra de un proceso fallido.

Por último, la *urbanización* describe la desconexión entre paisaje y lugar, producida por el proceso de estandarización y réplica de espacios urbanos similares en distintas ciudades. Tiene su origen en el libro de Francesc Muñoz, profesor de geografía urbana de la Universidad Autónoma de Barcelona, *Urbanización: Paisajes comunes, lugares globales* (Barcelona, 2008). Como ejemplo de *urbanización* podemos citar que la transformación que se llevó a cabo en el puerto olímpico de Barcelona tiene mucho que ver con el proyecto de rehabilitación del puerto de Baltimore, no sólo porque la planificación corrió a cargo del mismo estudio de diseño, sino también porque ambos incluyen el mismo tipo de atracciones: cines IMAX, acuario, museo marítimo, restaurantes, centro comercial y discotecas (Ward 2006: 281).

Estos procesos, que a menudo se dan simultáneamente, contribuyen a redefinir y dar nuevas formas a los espacios de la ciudad. Un buen ejemplo de ello podría ser retomar el caso de Barcelona, que, a partir de la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, ha acelerado los procesos de gentrificación (como en el caso del barrio del Raval), *urbanización* (con proyectos de arquitectos estrella como los edificios de Norman Foster o Jean Nouvel) y *brandificación*, para acabar convirtiéndose en uno de los destinos turísticos de masas de moda. Su influencia es tal que nos hace llegar a pensar si debido a

estos cambios profundos no habremos alcanzado —o estaremos a punto de hacerlo— esa zona crítica de la que hablaba Lefebvre.

Para Beauregard, estos procesos de transformación física que definen a la ciudad postmoderna, mediante los cuales las áreas habitadas por residentes de bajos ingresos se transforman en barrios gentrificados habitados por profesionales de clase media o media-alta, o las antaño zonas industriales se convierten en áreas comerciales o de ocio, muestra dos caras:

At its apogee, the postmodern city becomes a global city (...) yet, other voices characterize the postmodern city in quite different terms. The striking affluence and new urban landscapes are recognized, but contrasted to persistent and deepening poverty, the solidification of a permanent under-class, the continued existence of slums, the rise of new immigrant neighborhoods (...) The postmodern city, unlike the modern city, is cast as a city of sharp contrasts. (1993: 12-13)

Sharpe y Wallock distinguen tres etapas de desarrollo de la ciudad moderna desde principios del siglo XIX y, si bien la mayor parte de ejemplos que aportan se refieren a la ciudad norteamericana, podremos convenir que son aplicables a las ciudades occidentales en general.

Una primera etapa, que denominan de asentamiento concentrado, dominada por un crecimiento de población inusitado en las ciudades y la emergencia del capitalismo industrial. La llegada en masa de población de origen rural a las áreas urbanas y el establecimiento de nuevas relaciones de clase establecen las características básicas de la ciudad clásica del siglo XIX. Desde el punto de vista geográfico, los rasgos más distintivos son un área relativamente concentrada de asentamiento y un alto grado de segregación del trabajo, la vivienda, las clases sociales, la profesión y los orígenes étnicos.

Una segunda, típicamente norteamericana, a la que describen como la de la ciudad central rodeada de un anillo de zonas residenciales (*the suburbs*), que comienza en las primeras décadas del siglo XX y no llega a su apogeo hasta el final de la segunda guerra mundial, caracterizada por el abandono de los centros de las ciudades por parte de los trabajadores más cualificados y mejor pagados, que con la masificación del uso del

automóvil y la descentralización de muchos negocios convierte a la ciudad americana en un gueto central mayoritariamente habitado por población negra, rodeada por zonas residenciales blancas.

Parece pertinente detenernos con mayor detalle en esta etapa en las ciudades americanas, puesto que las causas —y las consecuencias— que estos cambios implican en la morfología de la ciudad están latentes en la realidad descrita por los autores que estudiaremos a continuación. Las grandes transformaciones que después de la segunda guerra mundial sufren las ciudades americanas tienen su razón de ser en decisiones que han marcado su devenir y cuyos efectos se prolongan hasta la actualidad.

La década de 1950 marca un punto de inflexión en la ciudad americana. “American cities have gotten too big for their britches” (Hart 1991: xi). Entre 1950 y 1955 la población de las áreas metropolitanas se incrementó en más de doce millones de personas, alcanzando un total de noventa y seis millones de habitantes; en tanto que la población en los centros urbanos solo lo hizo en apenas dos millones y medio. La realidad es que las clases medias huían de unas ciudades en proceso de convertirse en guetos. El fenómeno, conocido como *white flight*, si bien no puede considerarse de carácter exclusivamente racial, por cuanto familias afroamericanas de clase media se trasladaron también a los suburbios, privó a las ciudades de sus contribuyentes máspreciados, lo que provocó un deterioro de los servicios y consecuentemente, el desplazamiento de aquellos residentes que se lo podían permitir. Las razones de este fenómeno son múltiples. Una de las reacciones de la depresión americana de la década de 1920 fue la puesta en marcha del ambicioso programa de obras públicas comenzado por Franklin D. Roosevelt para paliar la enorme cantidad de desempleados en el país y reactivar la economía. La *Works Project Administration* llevó a cabo centenares de proyectos por todo el país, entre los que destacan la construcción de autovías y autopistas que facilitaron los desplazamientos a los centros de trabajo, y, en consecuencia, la expansión urbana hacia zonas residenciales, de forma que las áreas metropolitanas crecieron considerablemente, cambiando la composición de las ciudades tradicionales. El impacto de la construcción de una carretera de estas características sobre los centros de las ciudades es tal que Nathaniel Baum-Snow ha calculado que “each new highway passing through a central city reduces its population

by about 18 percent” (Glaeser 2011: 193). Para Dan Albert, “the interstate highways (...), killed the city (...) (they) destroyed everything in their path and changed the way everyone lived” (2015: 261), pues no podemos olvidar que muchos de estos proyectos se llevaron a cabo en zonas de viviendas de renta baja, como es el caso del proyecto antes mencionado del Cross Bronx Expressway en Nueva York, de Robert Moses, culpable, para muchos del brutal declive que el barrio sufrió tras su construcción.²⁷ No sólo la construcción de carreteras supuso la destrucción de barrios enteros, sino que, para algunos autores, supuso el fin de la calle como lugar de encuentro: “During the twentieth century, the freeway brought to completion the progressive emptying of the street as a piece of the public space” (D’Eramo 2003: 117).

Al mismo tiempo, la configuración demográfica de las ciudades va a transmutarse debido a dos factores. En primer lugar, la entrada de un flujo migratorio de origen caribeño y especialmente puertorriqueño que, de alguna manera, comienza a sustituir en el centro de las ciudades a la inmigración tradicional procedente de Europa y, en segundo lugar, y especialmente a partir de la segunda guerra mundial, lo que se ha calificado como *The Great Black Migration*, la gran migración negra desde los estados del sur hacia los del este y el norte, como consecuencia de la mecanización del trabajo agrícola en sus estados de origen y la gran demanda de mano de obra producida por la actividad industrial bélica (Warner y Whitemore 2012: 116). Este masivo desplazamiento, producido entre 1940 y 1970, movilizó a más de cinco millones de afroamericanos, en busca de una sociedad más tolerante y de trabajo y oportunidades de prosperar, y sus efectos transformarán radicalmente la fisonomía de la ciudad americana:

(It was)the largest ethnic migration in American history. It was larger than the flight of the starving Irish a century before, larger still than the succeeding waves of Eastern European and Italian immigrants who later crowded the halls of Ellis Island and Castle Garden. The black exodus from the rural South in this century would utterly transform the American cities of the East and Midwest. (Simon y Burns 2009: 101).

²⁷ Para hacerse una idea del impacto de esta autopista que une Nueva York con Nueva Jersey, basta leer el capítulo “Robert Moses: The Expressway World”, que Marshall Berman, antiguo residente del Bronx, el barrio más damnificado por estas obras, le dedicó en su obra capital *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (1988).

Asentados en las zonas centrales de las ciudades más importantes, el incremento de su presencia contribuyó a crear áreas habitadas únicamente por población de este origen y, si bien la discriminación en el norte del país no era tan patente como en los estados del sur, “Northern cities increasingly found ways to isolate their growing African-American population (Glaeser 2011: 94). Incluso algunas medidas diseñadas para fomentar la inclusión racial tuvieron el efecto contrario. La decisión del Tribunal Superior de Justicia de los Estados Unidos de 1954 conocida como *Brown v. Board of Education* declaró inconstitucional la segregación racial en las aulas. En consecuencia, muchos distritos escolares adoptaron la práctica del *Desegregation Busing*, que consistía en transportar a escolares —normalmente negros— a colegios —mayoritariamente blancos— en un afán de integrar a las minorías. A pesar de algún éxito inicial, pues permitió a familias negras de clase media trasladarse a zonas hasta entonces exclusivamente blancas, la decisión chocó con una oposición feroz, que cristalizó en diversas demandas, hasta que en 1974, el caso *Miliken v. Bradley* puso límites a la práctica, de la que excluyó a las zonas residenciales. Las consecuencias fueron inmediatas y, en ciudades como Boston, una de las que más se resistieron a dicha medida, como veremos posteriormente en el capítulo dedicado a Dennis Lehane, barrios enteros poblados por blancos abandonaron la ciudad para trasladarse a esas zonas residenciales donde el *busing* no era efectivo: “If an antiurban fiend had tried to cause a mass exodus from the older cities, he couldn’t have done better” (Glaeser 2011: 103).

El novelista James Baldwin ha definido con crudeza los movimientos migratorios de salida de las ciudades:

The motion of the white people in this country has been —and it is a terrifying thing to say this, but it is time to face this— a furious attempt to get away from the niggers. (Jaye and Watts 1981: 133)

Otras medidas destinadas a mejorar la vida en las ciudades tuvieron también el efecto contrario. Como parte del *Fair Deal* del presidente Truman se aprobó una ley de vivienda (*The Housing Act of 1949*) cuyo fin era aliviar los problemas de habitabilidad a los que se enfrentaban las grandes ciudades. La ley facilitaba dinero federal a las ciudades para la eliminación de infraviviendas y la construcción de cerca de un millón de viviendas

sociales (*projects*). Desgraciadamente, muchos de estos complejos de viviendas resultaron un completo fracaso, no sólo desde un punto de vista estético, sino desde un punto de vista social, pues terminaron convertidos en focos de pobreza y delincuencia. Uno de estos complejos, McCulloh Homes, albergaba *The Pit*, escenario de la primera temporada de la serie *The Wire*. Construido con dinero federal, se convirtió en lugar habitual de tráfico de drogas y de actividad de bandas callejeras y tiene una función fundamental en la serie, como veremos más adelante. Pero quizás el caso más notable de proyectos de viviendas es el complejo Pruitt-Igoe en Saint Louis. Al término de la segunda guerra mundial la ciudad atravesaba un grave problema de infraviviendas en el centro de la ciudad, que amenazaba con extenderse al distrito financiero. Con el fin de desplazar y reacomodar a la población negra del barrio De Soto-Carr para rehabilitarlo y repoblarlo con otro perfil de moradores, se construyeron unas torres que albergaban tres mil quinientos apartamentos, llegando a ser los edificios de viviendas más grandes del país. Inspirados en la *ville radieuse*²⁸ de Le Corbusier, los bloques de hormigón de apartamentos incluían espacios elevados comunes que sustituían a las calles tradicionales —las llamadas *streets in the sky*. Sin embargo, a mediados de la década de 1960 su situación era tan lamentable, pues estaban sometidos al abandono, la degradación y la proliferación de delitos, que en 1976 se decide demolerlos, en un acto que recuerda al inicio de la tercera temporada de *The Wire*. Para Harvey, se trata de “that great symbol of modernist failure” (Dear y Flusty 2002: 172) y de alguna manera representa el fracaso de gran parte de las políticas implantadas —tanto a nivel local como al federal— para mejorar la calidad de vida de las ciudades. En realidad, muchas de las medidas propuestas por el gobierno federal, concebidas en gran parte bajo los auspicios del *New Deal*, tales como la eliminación de los *slums* o las exenciones fiscales que se concedían a las hipotecas, entre otras, no eran *per se* anti-urbanas, pero su ejecución resultó catastrófica para la ciudad americana (Warner y Whittemore 2012: 108-110).

²⁸ La propuesta del arquitecto para paliar la escasez de viviendas en la Europa de la posguerra, plasmada en la *Unité d'Habitation* de Marsella. Esta incluía grandes bloques de apartamentos unidos por corredores elevados. Las zonas de esparcimiento se situaban bajo los bloques. Los arquitectos británicos Peter y Alison Smithson, considerados los padres del Brutalismo, convirtieron estos corredores en el elemento articulador de los complejos de viviendas (Broadbent 1996: 152-156).

Otra de las razones del fracaso de estos complejos la podemos encontrar en lo que Sennett ha denominado “monocultivo en la vivienda”, refiriéndose a los peligros que entraña la construcción del mismo tipo de edificios. Poniendo como ejemplo los bloques de viviendas sociales británicos construidos en las décadas de 1950 y 1960 explica que los problemas de un edificio, como pueden ser un vecino violento o el consumo de drogas, se expanden rápidamente, como la peste, pues no hay razón para que cualquier otro sector de la urbanización sea distinto, ni social ni físicamente, concluyendo que un medio uniforme enferma con facilidad (2019: 60-61).

Uno de los retratos más certeros del fracaso de este tipo de viviendas sociales nos lo proporciona Sudhir Venkatesh, un sociólogo urbano de origen indio que documentó las condiciones de vida en el grupo de viviendas sociales Robert Taylor de Chicago, construidas entre 1958 y 1962 para acomodar a unos treinta mil afroamericanos, producto de la inmigración masiva desde el sur hasta el norte industrial:

Architects declared the buildings unwelcoming and practically uninhabitable from the outset (...) and, most remarkably, law-enforcement officials deemed Robert Taylor too dangerous to patrol (...) By the end of the 1970s, it had gotten worse. As the more stable working families took advantage of civil-rights victories by moving into previously segregated areas of Chicago, the people left behind lived almost uniformly below the poverty line (...) The buildings themselves began to fall apart, with at least a half dozen deaths caused by plunging elevators (...) It was the epitome of an “underclass” urban neighborhood, with the poor living hard and virtually separate lives from the mainstream. (2000: 38)

La construcción de estas viviendas parece atentar contra cualquiera de los principios que hacen atractiva la vida en la ciudad:

It struck me that most housing projects (...) run counter to the very notion of urban living. Cities are attractive because of their balkanized variety: wandering the streets of a good city, you can see all sorts of highs and lows, commerce and recreation, a multitude of ethnicities and just as many expressions of public life. But housing projects (...) seemed to be a study in joyless monotony (...) as if they were toxic. (Venkatesh 2008: 14)

El resultado fue, en muchos casos, un re-ordenamiento racial de la ciudad: la población afroamericana de origen rural se acumulaba en áreas marginales, creando de

esta forma nuevos barrios degradados y provocando que los residentes — mayoritariamente blancos— abandonaran la ciudad para trasladarse a las zonas residenciales: “Block by block, the slums are spilling out into once respectable neighborhoods as the middle classes leave for suburbia” (Whyte 1993: 111).

Para Glaeser, el principal culpable de la situación de las ciudades en América son las políticas federales llevadas a cabo por los sucesivos gobiernos estadounidenses, especialmente en lo referente a vivienda, servicios sociales, educación, transporte, el medio ambiente e incluso en políticas fiscales. Estas políticas llevan a la bancarrota a un número muy estimable de grandes ciudades en la década de 1970, siendo el caso más notorio el de la ciudad de Nueva York, que en 1975 se declara en quiebra, como veremos más adelante.

Gran parte del fracaso de estos procesos de renovación urbana (*urban renewal*) puede achacarse a su concepción: auspiciados bajo los mismos principios y sin atender a las particularidades de los lugares en los que se ponían en marcha, proporcionaban soluciones únicas que ni tuvieron en cuenta los intereses y necesidades de los residentes ni parecieron entender los mecanismos que hacen atractivas a las ciudades. Para Jacobs, los culpables eran los arquitectos y planificadores urbanos, que carecían de la perspectiva de a pie de calle:

Redevelopment projects in cities —all look the same— they’ve been done not taking into account the particularities of each city —they do not consider what makes a city center magnetic, what can inject the gaiety, the wonder that make people want to come into the city and to linger. The architects and planners have become fascinated with scale models and bird’s eye views. (1993a: 157)

No sería justo atribuir los errores de estos planes exclusivamente a los planificadores y diseñadores de los mismos. La propia administración federal que proporcionaba los fondos para esas actuaciones de renovación queda en entredicho cuando a mediados de la década de 1980 salió a la luz pública un informe de 1969 del consejo de asesores económicos del presidente Nixon (Council of Economic Advisors) en el que se analizaban las inversiones realizadas en materia de vivienda:

Investing in new housing for low-income families —particularly in big cities— is usually a losing proposition. Indeed the *most profitable investment*²⁹ is often one that demolishes homes of low-income families to make room for business and high-income families. (Harrington 1977: 224)

Si, como parece, primaba antes la rentabilidad de la inversión que cualquier medida de carácter social, no es sorprendente que los resultados sean similares a los que describe Carlo Rotella al explicar el interés de los que denomina *urban intellectuals* en los fenómenos que estaban cambiando la naturaleza física de las ciudades americanas en las décadas de 1950 y 1960. La aparición de la metrópolis post-industrial de finales del siglo XX desembocará en la gran crisis urbana iniciada a mediados de la década de 1960. El paisaje que describe es el producto de las intervenciones federales a las que nos hemos referido con anterioridad y a la crisis de la industria:

High-rise public housing projects casting long shadows over bungalows, row houses, or walk-up tenements; expressways cut through the fabric of the prewar city's neighborhoods; office and apartment towers clustered in densely redeveloped downtowns; the industrial infrastructure of loft buildings, workers' housing, rail and port facilities falling into "blighted" ruin —these were the most obvious physical signs of a transformed urbanism in the inner city. (1998: 4)

La situación actual no es más que la intensificación de estos fenómenos, con resultados preocupantes para la salud de las grandes ciudades: Ocho de las diez ciudades más grandes de los Estados Unidos en 1950 han perdido al menos una sexta parte de su población desde entonces y, si incluimos a las dieciséis ciudades más grandes de país en aquel momento, seis de ellas —Buffalo, Cleveland, Detroit, Nueva Orleans, Pittsburgh y St. Louis— han perdido más de la mitad de la población. En el caso de Detroit, la pérdida supone el 61% del total de su población (Glaeser 2011: 50). En esta estadística no se incluye Baltimore, pero conviene destacar que su pérdida de población supera el 30%, habiéndose reducido del millón de habitantes en 1950 a apenas seiscientos mil actualmente, al tiempo que su área metropolitana ha aumentado casi un 20% en los últimos veinticinco años.

²⁹ La cursiva es del autor.

Si en Europa este proceso se da en las antiguas regiones industriales, especialmente aquellas situadas en los países del este, en Estados Unidos es un fenómeno que se focaliza principalmente en los centros urbanos del *Rust Belt*³⁰. Denominado *counterurbanization*, *metropolitan deconcentration* o *nonmetropolitan turnaround* (Frey 1987: 240), refleja la redistribución de la población desde las ciudades a los *suburbs*. Estudios posteriores utilizan el término *shrinking cities* para describir aquellas ciudades que se caracterizan por:

economic decline and —as a consequence— the transformation of urban areas. In addition, the loss of employment opportunities tends to spark partial out-migration. In the United States, shrinkage can either be part of post-industrial transformations related the decline of the manufacturing industry, or it can be triggered by economic changes in the so called “post industrial transformations of a second generation” within the high tech industry (e.g. the dot-com bust). (Pallagst 2009: 81)

Los grandes proyectos de reconstrucción o renovación de algunas de estas ciudades no parecen haber surtido el efecto necesario y, en muchos casos, el resultado ha sido crear zonas de ocio y servicios que, al término del día, quedan vacías. Además, como describe George Lipsitz, suelen ir acompañados de lo que ha denominado *planned shrinkage*, que es la supresión de servicios municipales en las zonas objeto de renovación con el fin de ahorrar costes y, en definitiva, abaratar el precio del terreno y hacer más rentable la inversión (Lipsitz 2011: 110).

Baldwin escribía en 1981 con amargura acerca del proceso de gentrificación que algunas grandes ciudades comenzaban a experimentar, con un claro culpable en mente:

Now, having fled all the way to the suburbs and as a result having created the disaster that we call the inner city, which is an unmitigated disaster (...) they are now trying to reclaim the land in Harlem and Detroit and Chicago, are moving back into the ghettos that they drove us into and then drove us out of, are reclaiming

³⁰ El término originalmente se refiere a la región industrial entre Nueva York y Chicago y que incluía ciudades como Detroit, Cleveland o Pittsburgh, si bien su uso se ha hecho extensivo a otras áreas, incluso fuera de los Estados Unidos, como pueden ser la región alemana del Ruhr o las zonas mineras del Black Country británico en las que el declive industrial es patente (Neumann 2016: 4-6).

the real estate, and nobody knows and nobody cares what is going to happen to the niggers. (Jaye and Watts 1981: 135)

Dimendberg ha definido el problema en términos dialécticos. La ciudad americana está sometida a dos tipos de fuerzas: centrípeta y centrífuga. El espacio centrípeto es el que representa la metrópolis “navegable”, cuyo tejido de barrios, puntos de referencia públicos y áreas seguras, peligrosas y de transgresión son parte de una tradición que engarza la ficción del siglo XIX de Zola o de Conan Doyle con la del siglo XX de Hammett o Chandler y que culmina en películas como *The Naked City* (Dassin 1948). El espacio centrífugo es el definido por las autopistas y autovías, el movimiento y la sustitución de la densidad y verticalidad urbana por la expansión a las áreas residenciales (2004: 291).

Todo ello explica con nitidez las razones que impulsan a un gran número de ciudadanos a abandonar la incomodidad de la ciudad en busca del paraíso suburbano, lo que nos conduce a una tercera etapa final, a la que se denomina *decentered urban field* (campo urbano descentralizado), si bien ha sido descrita con otros términos, como *non-place urban realm* (terreno urbano no lugar) o con la creación de nuevos sustantivos para describir los procesos de urbanización del medio rural (rururbanización o periurbanización), mediante los cuales la población más pudiente se desplaza masivamente hacia zonas “defendibles”, con espacio y baja densidad de población, agrupadas por clase socioeconómica, intereses o edad³¹, entre las que se intercalan “metrocentros” (*metrocenters*) o agrupaciones (*clusters*) de servicios comunes (centros comerciales, moteles, colegios...) (Sharpe y Wallock 1987: 7-11). Para Kevin J. Donnelly, estaríamos ante la desintegración de la ciudad tal y como fue concebida en el siglo XX, al haberse fragmentado por completo las distinciones entre lo urbano y lo rural, como puede verse en la invasión de la naturaleza (especies animales y florales) en el ámbito ciudadano (2002: 425). Joel Garreau ha utilizado el término ciudad-frontera (*edge city*) para describir lo que considera el fenómeno de urbanización más importante que se ha producido en los Estados Unidos en las últimas décadas. La *edge city* es, en síntesis, el núcleo de nueva creación en lo que eran zonas rurales o residenciales suburbanas,

³¹ Marco D'Eramo denomina este fenómeno como *Bunkering in Paradise* (Davis y Monk 2007: 170-188)

cercanas a nudos de comunicación (aeropuerto, autopistas) y que concentran actividades empresariales, comerciales y de entretenimiento y ocio, pero nunca industria pesada. Un ejemplo sería Tysons, en Virginia, hasta 1950 un pequeño enclave rural que, debido a su posición entre dos carreteras principales, además de su cercanía a la capital del país, y a la recalificación para uso comercial de terrenos dio origen a lo que en su día (1968) fue considerado el mayor centro comercial del mundo (Tysons Corner Shopping Center) y posteriormente a la instalación de importantes empresas del sector de defensa y telecomunicaciones (Garreau 1991).

Para autores como Robert E. Lang, no hay suficientes lugares en los Estados Unidos que se ajusten a esta definición y, en contraposición, propone un término prácticamente antónimo: *edgeless cities*, para referirse a lo que denomina *office sprawl*: miles de metros ocupados por edificios de oficinas sin uso residencial, extendidas por todas las áreas metropolitanas del país, sin fronteras claras y que se definen más por lo que no son que por lo que son, de forma que acaba apostillando que estas ciudades sin frontera son, en el fondo metrópolis escurridizas (*elusive metropolis*):

Edgeless cities are not mixed-use, pedestrian-friendly areas, nor are they easily accessed by public transit. They are not even easy to locate, because they are scattered in a way that is almost impossible to chart. Edgeless cities spread almost imperceptibly throughout metropolitan areas, filling out central cities, occupying much of the space between more concentrated suburban business districts, and ringing the metropolitan area's built-up periphery. (2003: 1-2)

Otros autores han abordado el fenómeno de la expansión a los suburbios utilizando distintas terminologías. A finales de la década de 1950 el arquitecto Christopher Tunnard identificó quince “super ciudades” (*super-cities*), un avance más en el tránsito de la metrópolis a la megalópolis, en el que la ciudad central tradicional pasa a estar subordinada a los *suburbs* en expansión. La mayor de estas entidades es la llamada Atlantic Urban Region, que incluye las ciudades más importantes de la costa este, comenzando en Boston y terminando en Washington D.C. (Tunnard 1958). Los editores de U.S. News & World Report se refirieron a estas megalópolis con el término *strip cities* y al analizar el fenómeno lo observaban con optimismo, como una muestra de vitalidad y desarrollo, que evitaba al individuo la congestión de la vida en los centros urbanos,

vaticinando que antes de 1975 “there will be a city 1,500 miles long snaking its way across the U.S. from Washington D.C. to St. Louis” (Beauregard 1993: 124). Por su parte, Manuel Castells habla de “megaciudades” para referirse a estos entes que están globalmente conectados pero localmente desconectados, tanto en lo físico como en lo social, y a los que describe como “constelaciones discontinuas de fragmentos espaciales, piezas funcionales y segmentos sociales” (1999: 403, 406), mientras que Warner y Whittemore hablan de “the polycentric city”, para referirse a la pérdida de la hegemonía del centro urbano tradicional frente a los múltiples centros que los nuevos suburbios ofrecen (2012: 118-121).

Dejan Sudjic las denomina *100 Mile City* (ciudad de las cien millas) para referirse a su enorme escala y destaca que en la década de 1980 la vieja ciudad industrial “se quitó de encima las últimas trazas de su ser decimonónico y mutó a espacios completamente nuevos” (1992: 3). Ambos coinciden en que esta configuración post-urbana no es un fenómeno pasajero sino que parece ser el modelo al que se dirigen las aglomeraciones urbanas actuales, al tiempo que ponen sobre la mesa los problemas, algunos tan simples como determinar el número de habitantes, que estas agrupaciones conllevan.

En una reflexión sobre la pérdida de la condición de la ciudad como motor de progreso e innovación, el profesor americano de humanidades Thomas Bender habla de *City Lite* o ciudad *light*, lamentando que la ciudad actual carece de una definición clara y más parece una versión edulcorada, cercana al parque temático, de un lugar de ocio y consumo. Es un lugar en el que ni el paso del tiempo ni la historia son perceptibles; en definitiva, puede ser cualquier lugar. “The City Lite is safe, orderly, simplified. It demands little —and gives little” (Bender 1996). En una línea similar se pronuncia Rem Koolhaas al reflexionar sobre la pérdida de identidad de la ciudad, fenómeno que ha dado lugar a lo que denomina la ciudad genérica:

La Ciudad Genérica es la ciudad liberada de la cautividad del centro, del corsé de la identidad (...) no es más que un reflejo de la necesidad actual y la capacidad actual. Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil. No necesita mantenimiento. Si se queda demasiado pequeña, simplemente se expande. Si se queda vieja, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante —o poco emocionante— en todas partes. (2014: 41)

Por su parte, Soja habla de *exópolis*, haciendo hincapié en el doble sentido del prefijo *exo*: por una parte por que define la expansión de la ciudad y por otro por que, de alguna manera, nos encontramos ante el fin de la ciudad tal y como la conocemos (Soja 2008: 350).

Anthony Dows ha descrito el fenómeno como el de las dos fronteras urbanas. Una es la que llama “frontera del deterioro”, que se da en los centros y zonas residenciales de las ciudades tradicionales y otra es la “frontera del crecimiento”, la que se produce en la periferia construida de las áreas metropolitanas (Sharpe y Wallock 1987: 10-11). El auge del teletrabajo, el incremento desmedido del comercio electrónico, con las consecuencias que ello implica para la actividad comercial habitual, no han hecho más que agudizar este proceso, de tal manera que podemos concluir que la tendencia nos encamina a lo que predijo Baudrillard, de un modo un tanto distópico, en 1986 tras su viaje por los Estados Unidos:

In years to come, cities will stretch out horizontally and will be non-urban (Los Angeles). After that, they will bury themselves in the ground and will no longer even have names. (1988: 21)

Hay, no obstante, voces que abogan por una visión más optimista del futuro de los centros urbanos. Grogan y Proscio han destacado que desde la década de 1990 se observa una tendencia de crecimiento en las *inner cities* de localidades que incluso están perdiendo población, como es el caso de Chicago, Denver o Atlanta. Las razones de esta recuperación se encuentran en factores como el crecimiento de movimientos vecinales de revitalización, el descenso en las tasas de delitos, el renacimiento de mercados locales y comercios en áreas tradicionalmente abandonadas y la progresiva sustitución de una burocracia anquilosada encargada de proporcionar los servicios sociales (vivienda, educación o asistencia) por sistemas más cercanos al ciudadano y más flexibles (2000: 1-16).

Por su parte, García Vázquez asocia el nacimiento de la metrópolis moderna a lo que califica de Segunda Revolución Tecnológica, en la que el petróleo y la electricidad sustituyen al carbón como fuentes suministradoras de energía para la industria. Por ello,

establece 1882, año en el que Thomas Edison inaugura la primera estación generadora de electricidad para iluminación en Nueva York, como punto de partida de la evolución de la ciudad moderna, y divide esta evolución en tres etapas, haciéndolas coincidir con tres paradigmas de pensamiento dominantes. Así, la primera etapa que arranca en 1882 y se prolonga hasta 1939 la denomina la de la metrópolis y la identifica con el racionalismo. A esta le sigue la que denomina la etapa de la megalópolis, a la que asocia con el estado de bienestar y con el existencialismo, mientras que la última, en la que nos encontramos ahora, es la de la metápolis³² o “más allá de la ciudad”, que se inicia en 1979, con el paso al tardo capitalismo y al relativismo como paradigma de pensamiento dominante y que viene a sintetizar las profecías de Mumford o Le Corbusier de que la ciudad se disolvía en el territorio (2016: 7-13, 141).

Dentro de este complejo proceso evolutivo es conveniente que nos detengamos en una serie de hechos significativos que, a mi juicio, poseen una gran relevancia en el devenir del concepto de la ciudad moderna. ¿Cuál puede ser considerada la primera ciudad moderna? Algunos autores consideran que Londres merece este calificativo, principalmente debido al hecho del desmedido aumento de población que la capital británica había experimentado en el siglo XIX. Hacia 1840 se calcula que en torno a dos millones de habitantes vivían en la ciudad y sus afueras, prácticamente el doble que en el París de la época. La importancia de Londres no radicaba en su capacidad industrial, como Manchester, sino en su competencia comercial, como eje de distribución de bienes y en ser, al mismo tiempo, el centro de la actividad gubernamental. Otros, sin embargo, se inclinan por el París de Haussmann, Baudelaire y Manet (Sharpe and Wallock 1987: 19). Para Knight, París fue la ciudad que más cambió en el siglo XIX, fundamentalmente por ser una de las que más rápidamente había crecido en los últimos años desde finales del siglo XVIII. Gran parte de este cambio se debe a los esfuerzos del Barón Haussmann, quien transformó radicalmente el aspecto de la ciudad, a partir de 1853, aparentemente para unificar y racionalizar una ciudad por entonces con grandes problemas de comunicación y compuesta de archipiélagos aislados de población, pero también para facilitar el

³² El término lo propone el sociólogo francés François Ascher en su libro *Metápolis. Ou l'avenir des villes* (1995).

tránsito no sólo de mercancías y población, sino también de tropas, e impedir, al mismo tiempo, la creación de barricadas (Knight 2012: 47) o para garantizar la vigilancia y el control de los ciudadanos (McNamara 2014: 69), pues no olvidemos que los acontecimientos revolucionarios de la comuna de París (1848) estaban muy recientes. Conviene destacar que esta modernización se lleva a cabo desalojando a la población trabajadora del centro de la ciudad, desplazándola a Belleville o La Villette (Highmore 2005: 68), en lo que parece un preludio de los procesos de gentrificación que se han llevado a cabo en muchas ciudades occidentales. Para Lehan, la intervención de Haussmann supuso que París se convirtiera en el centro de Europa (1998: 60).

El siglo XIX va a traer la aparición de dos elementos sin los cuales resulta muy difícil entender la ciudad tal y como la concebimos: la iluminación y el transporte público. El primer alumbrado público de gas aparece en Pall Mall, Londres, en 1807, y, a partir de ese momento, se extiende con mucha rapidez a la mayor parte de ciudades europeas y norteamericanas³³, pues París lo adopta en 1820. Posteriormente, la aparición del alumbrado eléctrico en las ciudades, en primer lugar en los Estados Unidos, es otro de los acontecimientos reseñables en la evolución de la ciudad moderna. La electrificación simplifica nuestra visión de la ciudad, iluminando los lugares claves y destacando los puntos de referencia (monumentos, instituciones) de la misma, pero, al mismo tiempo, nos impide ver las zonas oscuras, ilustrando, de esta manera, la dualidad de sentimientos que la metrópolis despierta en el paseante, la atracción de las luces brillantes y el temor, incluso repulsión, que las áreas no iluminadas nos suscitan, algo que Dickens, ya en 1840, expresó con notable precisión en *Master Humphrey's Clock*:

(...) Until night comes again – first with its lights and pleasures, and its cheerful streets; then with its guilt and darkness. (Dickens 2013: 293)

y que, como analizaremos más adelante, los escritores de novela criminal utilizarán con profusión. La electrificación marca, además, el tránsito de lo que Marshall Berman ha denominado el giro en importancia de la ciudad moderna, del París del siglo XIX a la

³³ Baltimore lo adopta en 1816.

ciudad norteamericana, representada en primera instancia por Nueva York y en los últimos tiempos por Los Ángeles, paradigma de la ciudad descentralizada (Willett 1996: 1).

En segundo lugar, la creación de las primeras líneas de ómnibus, también en París, en 1828, a la que seguirían Londres y Nueva York un año después. Si la iluminación pública hace a la ciudad más atractiva, por un lado, y segura, por otro, la creación de líneas de transporte público va a facilitar la expansión y el crecimiento de la misma. Ambos transformarán la percepción de la ciudad moderna, al aportar dos características definitorias de la misma: la seducción de las luces brillantes y el flujo y movimiento que indisolublemente asociamos a la velocidad de la vida en la metrópolis moderna

El último hecho significativo en esta evolución es algo que ya hemos observado anteriormente, la creación de gigantescas áreas metropolitanas como consecuencia del abandono de los centros urbanos y la expansión a zonas residenciales, que ha supuesto lo que De Certeau (1984: 95) ha calificado como un deterioro de las ciudades y de los procesos que las organizaban, marcando el declive de la ciudad concepto y que podría llevarnos a la desaparición de esta tal y como ahora la entendemos.

Este nuevo modelo de ciudad, en expansion constante, “(this) beehive of habitation crisscrossed by tendrils of traffic-bearing arteries (...) (this) social pressure cooker”, este inmenso espacio panurbano que acoge tanto a la zona residencial domesticada, al estilo de Lewittown³⁴ como al gueto de la *inner city*, en el que conviven los rascacielos de los distritos financieros y los centros comerciales de diseño junto a los sin techo, los adictos o las bandas callejeras, es un reflejo no solo del país, sino también de la forma en que lo percibimos y de la manera en la que influye en el resto del mundo. Como una consecuencia inesperada de la globalización, la experiencia urbana americana se ha trasladado al resto del mundo y así, en Europa o en Asia asistimos a un paisaje similar de contrastes, de *gated communities* y de centros financieros, espacios para el

³⁴ Zona residencial en el condado de Bucks (Pensilvania), en el área metropolitana de Filadelfia. Construida entre 1951 y 1958, es considerada el paradigma de comunidad suburbana. Alcanzó gran notoriedad al impedir la compra de viviendas a residentes negros, episodio que inspira la película *Suburbicon* (Clooney 2017).

consumo, los negocios y el ocio, por un lado, y de declive urbano, pobreza y marginalización, por otro (Swirski 2016: 123-127).

3.3. Análisis y representación de la ciudad

3.3.1. Análisis de la ciudad

La realidad de la ciudad moderna despierta en el observador la inquietud de ser testigo de un cambio difícil de comprender. Parte de ese desasosiego nace de la naturaleza cambiante de la metrópolis, que la convierte en un territorio a mitad de camino entre la realidad y la ensoñación, produciendo una sensación ambivalente en el habitante:

For the city is in a constant process of change, and thus becomes dreamlike and magical, yet also terrifying in the way a dream can be (...) This continual flux and change is one of the more disquieting aspects of the modern city. (Wilson 1991: 3)

Las disciplinas tradicionales no parecen suficientes para abarcar los procesos de transformación que se llevan a cabo. Como hemos visto, no se trata solamente de cambios físicos que afectan a los espacios de la ciudad. Estamos hablando de cambios sociales, culturales, económicos y artísticos. Para Sharpe y Wallock, los intentos de analizar el fenómeno de la ciudad moderna se pueden concentrar en tres momentos históricos, que responden a tres tipos de análisis distintos.

En primer lugar, lo que denominan el estudio del submundo victoriano (*the Victorian underworld*) y en el que se inscriben las obras de Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England* (1845), de Henry Mayhew, *The London Labour and The London Poor* (1851) y finalmente la de Charles Booth, *Life and Labour of the People in London*³⁵. Estas obras tienen en común su carácter pionero, por cuanto no se limitan a

³⁵ Publicada en dos volúmenes separados, en 1889 y 1891, respectivamente.

exponer con crudeza las condiciones sociales existentes sino que analizan la ciudad moderna desde un punto de vista estructural. Citando al propio Booth, estas obras se dirigen a explicar “the problem of poverty in the midst of wealth” (Sharpe y Wallock 1987: 3).

Un segundo tipo de análisis corresponde a los sociólogos de la escuela alemana, preocupados por las consecuencias sociales, psicológicas y culturales de vivir en la ciudad moderna. En el cambio de siglo, Weber, Simmel y Spengler teorizaron sobre el impacto del entorno urbano en los modelos de asociación humana y conciencia. Para ellos, una economía de mercado en expansión así como la emergente burocracia a gran escala eran determinantes críticos en la experiencia urbana, puesto que fomentaban entre los habitantes de la ciudad un carácter que definen como racional, impersonal, alienado, sin emociones y autónomo. No obstante, a pesar de que la metrópolis podía inducir a la corrupción de la vida mental, también podía servir como el lugar de la emancipación humana.

Por último, en las décadas de 1920 y 1930 surge la escuela de sociología de Chicago, que amplía la tradición del análisis urbano al intentar especificar la relación entre la estructura física de la ciudad y su orden moral. Robert E. Park, quizás el miembro más representativo de esta escuela de pensamiento, entendió que la ciudad era algo más que la suma de una diversidad de individuos y convenciones sociales. Para él, la ciudad no era exclusivamente un artefacto tangible sino que poseía una organización física así como una moral, las cuales interactúan mutuamente de maneras características permitiendo moldear y modificar la una a la otra. Park entiende que la ciudad es:

a state of mind, a body of customs and traditions, and of the organized attitudes and sentiments that inhere in these customs and are transmitted with tradition. (Sharpe and Wallock 1987: 4)

Al introducir esa idea del estado mental urbano Park no solo amplía las concepciones de la ciudad hasta entonces existentes, sino que parece acercarse a la visión artística que el modernismo tiene de la ciudad, de modo que asistimos a una evolución simultánea del crecimiento de la ciudad y la expresión artística. Para Malcolm Bradbury:

The cultural chaos bred by the populous, ever growing city, a contingent and polyglot tower of Babel, is enacted in similar chaos, contingency and plurality in the texts of modern writing, the design and form of modernist painting. (1976: 96, 98-99)

Hay, por tanto, un paralelismo evidente entre el crecimiento de la metrópolis y la desazón que produce en sus moradores con la eclosión de las inquietudes artísticas que surgen desde la segunda mitad del siglo XIX. De hecho, si pensamos especialmente en la literatura y en la pintura de la época, veremos que resulta muy difícil separar la idea de la ciudad moderna del cambio físico, la agitación social, el trauma psicológico y el fermento intelectual que tradicionalmente asociamos con el modernismo (Sharpe y Wallock 1987: 5).

3.3.2. Representación de la ciudad

Para David Frisby, la mayor parte de las representaciones de la experiencia de la modernidad están ligadas a nuestra experiencia de la metrópolis y, en consecuencia las representaciones de la ciudad comparten las contradicciones de la época (2001: 5-6). Como ya hemos señalado, el entorno urbano modela una percepción estética determinada: la ciudad es el *locus* del modernismo. Desde la época de Dickens y Baudelaire la ciudad es vista como un paisaje social y psicológico, que produce y refleja al mismo tiempo la conciencia moderna. (Sharpe y Wallock: 1987: 6)

El primer problema que la representación de la ciudad plantea es la identificación del modo de representarla, la perspectiva que adoptamos al verla. En el contraste tan conocido que De Certeau realiza entre la visión de la ciudad que se percibe desde arriba, en su caso desde el piso 110 del desaparecido World Trade Center, como si fuera vista a través de los ojos de Dios y la percibida a nivel de calle por el individuo, fragmentaria, parcial y reducida, se encuentra la distinción literaria tan frecuente entre narradores que

observan desde arriba la escena urbana y aquellos que ofrecen la perspectiva limitada del personaje que camina por las calles (1984: 91-93).

Volveremos más adelante a los problemas que esta doble percepción plantea en el género criminal, pues hay abundantes muestras de que la solución al crimen no está a vista de pájaro sino a pie de calle. Baste recordar la cabecera de la serie *The Wire*, en la que una cámara de seguridad, ejemplo de la visión panóptica y totalizadora, es rota a pedradas, quedando ciega a los delitos que imaginamos van a ocurrir y, en consecuencia, absolutamente inútil en su labor disuasoria y preventiva.

La representación de la ciudad en su totalidad tiene tres manifestaciones principales. Una primera sería la ciudad simbólica, a la que asociamos con ideales e incluso mitos. Atenas encarna para muchos de nosotros la democracia, de la misma manera que la ciudad en la colina (*city upon the hill*) es el ideal de ciudad que perseguían los puritanos. Incluiríamos aquí a las ciudades prototípicas descritas en las obras de los escritores utópicos, como la isla de Thomas More. Una segunda manifestación sería la que nos proporciona la novela realista: un texto literario que cartografía las geografías y relaciones sociales, culturales y económicas de ciudades reales, bien sean presentadas con sus nombres reales o con pseudónimos. En este territorio es en el que se mueve el género criminal y, si bien en la gran mayoría de casos los escenarios corresponden a ciudades reales, perfectamente identificables en la minuciosidad de detalles que los autores nos proporcionan, como pueden ser el Los Ángeles de Michael Connelly³⁶ o el Chicago de Sarah Paretsky³⁷, hay también ejemplos de ciudades “imaginarias” o,

³⁶ Connelly (1956—) es uno de los autores más populares del género, especialmente las sagas protagonizadas por el inspector de policía Harry Bosch, de la que se han publicado diecinueve entregas, y la del abogado criminalista Mickey Haller, actualmente por la sexta entrega. Periodista de sucesos durante muchos años en Los Angeles Times, todas sus novelas están ambientadas en dicha ciudad (Powell 2013: 83-84).

³⁷ Paretsky (1947—), autora de ensayos y colecciones de relatos, además de veinte novelas protagonizadas por la detective privado V.I. Warshawski, es considerada una de las pioneras en utilizar personajes femeninos.

utilizando el término de Malcolm, “miméticas”, réplicas de modelos auténticos. Nos viene a la cabeza el caso de la Isola de Ed McBain³⁸, un reflejo al otro lado del espejo de Nueva York, escenario de su prolija serie del Distrito 87 (*87th Precinct*). La última sería una categoría a caballo entre ambas, es decir, la de aquellas ciudades cuya forma es distorsionada sistemáticamente con el fin de transmitir una cualidad o estado de ánimo determinado. A esta categoría pertenecerían géneros como el gótico urbano, la ciudad distópica, representada, en el cine por el Los Ángeles de *Blade Runner* (Scott 1982) o, en la ficción criminal por el Edimburgo futurista de las novelas de Paul Johnston³⁹; o el *urban sublime*, del que un buen ejemplo pudiera ser *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon (1966) (McNamara 2014: 4).

A medio camino entre las representaciones de la ciudad como totalidad y las parciales focalizadas a través de un narrador encontraríamos los textos de muchos autores modernistas que, en su intento de mostrar un relato más completo de la ciudad, desde una perspectiva subjetiva y no totalizadora, presentan la ciudad desde perspectivas múltiples y espacialmente separadas, como podría ser *Ulysses*, de James Joyce (1922) o *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos (1925) (McNamara 2014: 3-6).

Por su parte, el historiador Carl Schorske identificó en 1963, en términos culturales, tres grandes etapas de autopercepción urbana desde el siglo XVIII. Una primera sería la ciudad de la virtud de la Ilustración, a la que le seguiría la ciudad victoriana del vicio, culminando en la ciudad moderna, más allá del bien y del mal (Schorske 1963: 95-114). Para Sharpe y Wallock, a cada una de estas etapas le

³⁸ Es el seudónimo que el escritor Evan Hunter (1926-2005), autor de *The Blackboard Jungle*, llevada al cine en 1955 por Richard Brooks, utilizó para escribir las cincuenta y cinco novelas de la serie del distrito 87, serie que comienza en 1956 con el título *Cop Hater*. Hay numerosas traducciones en español. Se le considera uno de los padres del procedimental policiaco (Powell 2012: 226).

³⁹ Es el autor de cinco novelas protagonizadas por el detective Quint Dalrympe, ambientadas en la ciudad-estado independiente de Edimburgo en la década de 2020: *Body Politic* (1997), *The Bone Yard* (1998), *Water of Death* (1999), *The Blood Tree* (2000) y *The House of Dust* (2001)

corresponde una metáfora que, a mi juicio, demuestra la línea que une a las grandes ciudades de la antigüedad con las ciudades modernas. No podemos olvidar que es un recurso muy frecuente utilizar estas ciudades simbólicas a las que hacía referencia McNamara para referirnos a determinadas visiones de la ciudad moderna. Así, Nueva York, símbolo del poder financiero y del culto al dinero es llamada a menudo la nueva Babilonia, mientras que Edimburgo fue calificada como la Atenas del norte una vez construida su New Town, compendio de las ideas racionalistas y de la Ilustración y modelo urbanístico. En este sentido, la ciudad de la virtud se correspondería con la Nueva Jerusalén, indicando la perfectibilidad o capacidad de perfeccionarse del ser humano; la del vicio con la Babilonia que castiga al hombre por su dedicación al dios Mammón; y la ciudad actual, con una Babel descentralizada, una ciudad instalada en la transitoriedad permanente, que parece prosperar en la carencia de lazos con la ciudad del pasado (Sharpe y Wallock 1987: 5-7).

Una de las distinciones más interesantes sobre la forma de representar la ciudad y muy relevante, por cuanto expresa con rotunda claridad cómo ha evolucionado esta, es el uso de dos metáforas espaciales completamente distintas. En el siglo XIX era común referirse a la ciudad como un organismo gigantesco, metáfora que todavía pervive en la actualidad en el lenguaje común. Esta concepción nace en la Ilustración y, en concreto, se le atribuye al arquitecto francés Pierre Patte, quien, a mediados del siglo XVIII, propuso un plan para la ciudad con alcantarillado y calles unidireccionales, entendiendo que para el buen funcionamiento de esta, como si se tratara de un cuerpo humano, era vital garantizar la circulación y evitar así el colapso de la misma. Muchas de sus ideas fueron aplicadas años más tardes por el barón Haussmann para la reorganización de París (Sennett 2019: 36-37) y su influencia puede rastrearse en el diseño de la capital americana, como veremos más adelante. Así, es común aludir a los parques como al pulmón de la ciudad o a las avenidas por las que fluye el tráfico como las arterias. Esta percepción de la ciudad está muy relacionada con la vista de la ciudad desde arriba a la que hacía mención De Certeau (Highmore 2005: 94) y en muchos casos está todavía presente en nuestro imaginario cuando las soluciones que a menudo se proponen para mejorar nuestras ciudades son intervenciones de tipo quirúrgico, como la ampliación de arterias o el saneamiento de determinados espacios. Este organismo no era

necesariamente benigno: si para los poetas la ciudad era un enorme ser humano, para algunos observadores sociales determinadas zonas de la ciudad podían considerarse un cáncer, un pólipo o un quiste, o, incluso, la propia ciudad ser comparada con una bestia que devoraba todo aquello que se ponía a su alcance. Lo que estas metáforas orgánicas expresan es una concepción de la metrópolis como una totalidad funcional, en la que cada uno de los espacios que la conforman desarrolla un cometido específico.

En la actualidad, los estudios urbanos parecen haber abandonado la idea de la ciudad como un ser vivo cuya actividad es coherente y coordinada y se recurre con mucha frecuencia a las metáforas basadas en diagramas. Es muy común representar la ciudad como un átomo nuclear en torno al cual orbitan las zonas residenciales y las de servicios. Otra de las metáforas habituales es describir la ciudad americana como un donut gigantesco, cuyo interior vacío es el centro urbano en declive mientras que el anillo representa las zonas residenciales en crecimiento y cada vez más ricas. (Sharpe y Wallock 1987: 35-36). Lo que estas metáforas nos explican es un cambio en la percepción de la ciudad. Si en el siglo XIX estábamos más interesados en cómo funcionaba la ciudad, el recurso a estas metáforas de diagramas parece indicar que nuestra preocupación actual es saber qué aspecto tiene la ciudad moderna, como si de alguna forma fuéramos incapaces de entender los mecanismos que mueven a la metrópolis de nuestros días.

3.4. Literatura y ciudad

La importancia de la literatura para explicar las aristas de la experiencia urbana no es algo reciente. En 1925, Park rindió homenaje a esta cuando reconoció la enorme deuda de la sociología “to writers of fiction for our more intimate knowledge of urban life” (McNamara 2014: 5). Harvey, al analizar las novelas parisinas de Balzac expuso que estas:

provide innumerable acute observations on urban life (...) record much about the material world and the social processes (desires, motivations, activities, collusions, and coercions) that flowed around them, explore different ways in which to represent the world and help shape the popular imagination as to what the city was and might be about (that is to say, they) help make the city legible. (Harvey 2001: 65)

Lo cual, creo, puede ser aplicado a toda aquella literatura que tiene como objeto la ciudad, por cuanto exhorta al lector a descifrar los mecanismos que rigen su funcionamiento, proporcionando claves para su comprensión, al tiempo que, de alguna forma, supone una invitación a experimentar la vida en la ciudad. Algunos autores van más allá, sugiriendo que, en determinados casos, gracias a la destreza del escritor, la percepción que del espacio obtiene el lector es más ilustrativa y completa que la propia experiencia de estar físicamente en ese lugar concreto:

novelists and poets succeed in conveying and communicating the 'sense of place' that is immanent in given locations better than actually being in that location could. This idea relies on the fact that literature evokes the experience of being in place eloquently, with the intensely personal and deeply descriptive language used by the writer able to convey the elusive *genius loci* inherent in a place. (Hubbard 2006: 69)

¿Cuándo se convierte la ciudad en objeto literario? Para Alison O'Byrne, la historia moderna de la ciudad literaria comienza a finales del siglo XVII en el Reino Unido con dos publicaciones periódicas que comparten aspectos costumbristas de la vida en el Londres de la época. En primer lugar, la publicación mensual *The London Spy*, editada por Ned Ward, que durante tres años (1698-1700) entretuvo al lector con relatos de las experiencias de recién llegados a la metrópolis. Posteriormente, la que considera más influyente: *The Spectator*, editado por Joseph Addison y Richard Steele, que se publicó durante cuatro años (1711-1714) y se convirtió en uno de los referentes más populares y leídos de su tiempo. Mr. Spectator es un caballero ocioso que, como espectador objetivo y distante, dedica su tiempo a observar todo lo que acontece a su alrededor, como una suerte de precursor del *flâneur* que años más tarde describirá Walter Benjamin. El Londres de principios del siglo XVIII es para el narrador un lugar en permanente transformación y crecimiento, caracterizado por su tamaño y la variedad de su población, un lugar que ver y en el que ser visto. En este periódico —y en otras obras del

momento⁴⁰— se puede observar la visión doble de la ciudad como un lugar de cortesía y sociabilidad refinada, pero también como un cubil de vicio, desorden moral y caos (O’Byrne 2014: 57-68).

Por su parte, Lehan sostiene que Daniel Defoe es el primer autor que percibe la importancia de la ciudad en la sociedad ilustrada, al ser testigo de la transición de una cultura agraria a una cultura urbana. Su *A tour thro’ the whole of Great Britain*, publicado en tres volúmenes entre 1724 y 1727 fue, además de una de las obras que alcanzó mayor popularidad, premonitoria:

Defoe (...) saw that a large urban population made a division of labor necessary, as everyone became wage earners. He was the first to see what has now become an axiom: in a premarket society, money follows power, but in a market society, power follows money. (1998: 33)

Así pues, la importancia de Defoe radica en ser uno de los primeros autores que argumentó que el poder se había transferido de la corte a la ciudad, de un ámbito feudal a uno urbano. En Defoe se vislumbra también el reformador social. En 1729 publicó un tratado titulado *Augusta Triumphans; or, the Way to Make London the Most Flourishing City in the Universe*, suerte de catálogo de las necesidades sociales de Londres, en el que abogaba no sólo por la puesta en marcha de una universidad en la ciudad o de instituciones que protegieran a los hijos ilegítimos o a los enfermos mentales, sino también por la abolición de las casas de apuestas o la restricción en el consumo de alcohol.

El auge de la nueva ciudad tiene para Lehan relación con la decadencia de la hacienda, de la finca rural y la aparición del relato gótico. Muchas de estas novelas, desde *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, a *The Mysteries of Udolpho*, (1794), de Ann Radcliffe, pasando por *Caleb Williams*, del mismo año, de William Godwin, comparten

⁴⁰ Dos poemas destacan especialmente: “A Description of a City Shower” (1710), de Jonathan Swift, en el que subraya la suciedad imperante en la ciudad, escondida a menudo bajo la capa de una urbanidad fingida, y “Trivia, or the Art of Walking the Streets of London” (1716), de John Gay, que describe los peligros de pasear por el Londres de la época.

tramas similares, que se pueden sintetizar en el declive o desaparición de una finca por la intervención de un mal procedente de la ciudad, con el resultado de que el mundo tradicional es amenazado por el nuevo mundo urbano. La presión que la ciudad ejerce sobre el campo es visible también en *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, encarnada por Henry y Mary Crawford, o en *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, simbolizada por Heathcliff, un niño abandonado al que Mr. Earnshaw trajo de Liverpool (Lehan 1998: 36-39). Todas estas obras son sintomáticas del cambio cultural que se estaba produciendo: la transferencia del peso del poder institucional del mundo rural al mundo urbano, con el consiguiente temor a la ciudad que se ve reflejado en las citadas novelas.

Se considera, por tanto, que, a mediados del siglo XIX, en 1850 para ser más preciso, la novela urbana era una realidad (Hutchinson 2010: 899). Para entonces se habían publicado tres obras que eran reflejo de la existencia que implicaba la vida en las grandes ciudades: *Père Goriot* (1835), de Honoré de Balzac, en la que una pensión habitada por inquilinos de diversa procedencia social y geográfica muestra las posibilidades de encuentros insospechados con desconocidos en el París de 1820; *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens, mirada en torno a la pobreza, la explotación infantil y la delincuencia en el Londres de 1830; y, por último, “The Man of the Crowd” (1840), de Edgar Allan Poe, relato que narra la persecución a lo largo de una noche y parte del día siguiente de un intrigante desconocido por parte de un narrador sin nombre por las calles de Londres. Para muchos, el relato encierra las contradicciones que implica la vida en la ciudad: el anonimato, la alienación, la posibilidad de encuentros con desconocidos, la percepción de un ente que cambia con la iluminación y el constante flujo de personas (Campbell y Kean 1997: 169-170). En palabras de Catherine Nesci:

Poe’s “The Man of The Crowd” (...) exemplifies the obsessive-compulsive process of reading the city, and points to the failure of the flâneur’s urban sketch to achieve a legible public landscape by reading metropolitan surfaces and social types. (2014: 72)

No podemos olvidar tampoco la publicación, entre 1842 y 1843, de *The Mysteries of Paris*, de Eugène Sue, obra a menudo minusvalorada, pero capital no sólo para entender el nacimiento del género criminal sino por el impacto que su estructura y modo de

publicación (*feuilleton*) tendrá en la narrativa de otros autores coetáneos, como Dickens o Dumas (Knight 2012: 13, 26). Más adelante hablaremos de ella, así como de las series similares ambientadas en otras ciudades que le siguieron gracias a su enorme popularidad, pero hemos de tenerla en consideración puesto que se trata de una de las primeras manifestaciones literarias que aborda la naturaleza y la complejidad de la vida en la metrópolis moderna, así como la amenaza que esta supone.

3.4.1. Literatura y ciudad europea

Como hemos visto previamente, Londres y París son los epítomes de la ciudad moderna. Anteriormente nos hemos referido a las primeras descripciones de las condiciones de vida en la metrópolis, que debemos a Engels, Booth y Mayhew. Para Lehan, el autor que desde un punto de vista literario aborda la misma problemática es Dickens:

Dickens opens up the meaning of the western city and its institutions, offering insight into the new commercialism, the world of banking and exchange. Dickens's city was both lure and trap: a lure to those who are called to it as if by a magnet (...) a trap in its workings, which lead to human destruction. (1998: 39-40)

Entre la publicación de *Oliver Twist* (1836) y la de su última obra, *Our Mutual Friend* (1865), median casi treinta años, un periodo de tiempo en el que la ciudad pasa del mercantilismo a la industrialización más brutal. Philip Collins describe la transformación de Londres entre 1825 y 1837 como un cambio radical, una auténtica crisis de conciencia:

London turned from being an object of pride to an object of shame, from a symbol of wealth to a symbol of poverty, from a vision of health to a vision of disease, from one of light to one of darkness. (1987: 105)

Dickens compartía con gran parte de sus contemporáneos el interés y la preocupación que despertaba la aparición de esta nueva ciudad industrializada. El Londres de Dickens es una ciudad de contrastes, en la que la riqueza se yuxtapone con la miseria, el poder con la degradación, el refinamiento con la vileza. Pip, el protagonista de *Great Expectations* (1861), define Londres como una ciudad “ugly, crooked, narrow and dirty” (Dickens 1993: 206), especialmente si la comparamos con París, de la que Dickens admiraba su orden y limpieza tras las transformaciones que la intervención del Barón Haussmann supusieron para la capital francesa.

Al igual que gran parte de sus contemporáneos, Dickens estaba fascinado —al tiempo que preocupado— por el efecto que la industrialización ejercía sobre la vida urbana y el nuevo tipo de ciudades emergentes a causa de aquella. Así, en *The Old Curiosity Shop* (1841), la acción se traslada a las ciudades industriales de las Midlands, en concreto a Birmingham, mostrando los efectos que el horror fantasmagórico de la industrialización masiva produce en sus habitantes.

Cuando publica *Dombey and Son* (1848), la ciudad comercial se ha convertido en algo distinto debido al crecimiento desmesurado de la industria. Dickens la contempla como un ente voraz que engulle el territorio para convertirlo en un erial (*wasteland*), un sistema de escombros y negligencia humana. En resumen, una entropía urbana activa en la que el caos amenaza al orden y formas urbanas de muerte se inmiscuyen en los procesos comerciales. Esta tendencia se acrecienta en *Bleak House* (1853), en la que la ciudad es un escenario trágico, un terreno descomunal en el que las máquinas, como las nuevas locomotoras que atraviesan la ciudad, manipulan el espacio; un mundo amoral en el que a medida que el conocimiento personal da paso al anonimato de la masa, se vuelca en el dinero, el misterio y la intriga. Para Knight, estas son las obras a partir de las cuales Dickens consigue encajar a la perfección el argumento en la ciudad y las fuerzas que la mueven y ello es debido a la influencia que *The Mysteries of London*, de George W.M. Reynolds, publicada en 1844, especialmente en lo referente a la estructura, ejerció en Dickens (Knight 2012: 60-61). Analizaremos más adelante la relevancia que las series de los misterios, ambientadas en distintas ciudades, iniciadas por Sue en París en 1842, imprimen a la evolución del género criminal. La última novela completa de Dickens, *Our*

Mutual Friend (1865) parece la sentencia definitiva a lo que ha derivado la ciudad comercial y se puede interpretar como el intento por cartografiar la nueva ciudad industrial. La obra gira en torno al dinero y las profundas diferencias que este produce entre los muy ricos y los desposeídos. Profundamente pesimista, muestra un Londres como un lugar que no puede producir ningún tipo de esperanza (Lehan 1998: 40-46). Para Collins, quien destaca que el mejor Dickens se encuentra cuando narra lo que le repele, es un Londres dantesco, más infierno que paraíso (1987: 107, 112).

La grandeza de Dickens reside en su capacidad de revelarnos Londres en su totalidad en un momento en el que atravesaba grandes cambios. A modo de explorador urbano, se adentra en las zonas que hasta ese momento quedaban ocultas de la vista: esos barrios que a ojos de los burgueses eran *terra incognita*, tan lejos psicológicamente del civismo y cosmopolitismo de Pall Mall, pero tan cerca físicamente de los símbolos del poder. Walter Bagehot⁴¹ consideraba que Dickens escribía como un corresponsal para la posteridad y que sus novelas eran como un gran periódico: “everything is here ... and everything is disconnected” (Collins 1987: 112).

Si el crecimiento y, por consiguiente, la modernización, de Londres en estos años puede parecer fragmentado, al azar y desorganizado (Highmore 2005: 33), especialmente si lo comparamos con el de otras capitales europeas como Viena, el de París obedece a otros parámetros. Como ya hemos señalado antes, la demolición de amplias zonas de la ciudad para dar paso a grandes avenidas y la expulsión de las clases trabajadoras del centro es, además de una estrategia deliberada para reconstruir París como ciudad imperial, reconquistando el centro para los símbolos del poder y las finanzas, un claro antecedente de procesos que se agudizarán a lo largo del siglo XX como la deslocalización o la gentrificación.

Uno de los primeros novelistas en abordar este París en transformación es Sue. Nos hemos referido con anterioridad a *The Mysteries of Paris*, un folletón de diez

⁴¹ Walter Bagehot (1826-1877) fue un periodista, politólogo y economista inglés, contemporáneo de Dickens.

volúmenes publicado entre 1842 y 1843 y que alcanzó inmensa popularidad en el momento de su publicación, hasta tal punto que atrajo la atención de Karl Marx, quien lo analizó en *The Holy Family* (1844), criticando a los hegelianos por considerar que propugnaban una idea excesivamente idealista de la realidad. Lo que Sue muestra es, en forma de melodrama clásico, la historia de Rodolph, un príncipe alemán que ha de exiliarse a París a causa de un matrimonio no autorizado. Allí, camuflado como un trabajador manual, muestra su simpatía por los desfavorecidos y ayuda a las víctimas de los individuos corruptos y malvados que pululan por el París de 1838. La importancia de la obra radica no sólo en la estructura, que, como veremos con posterioridad, fue imitada profusamente a ambos lados del Atlántico, sino fundamentalmente en su contenido, pues se trata de la primera novela que trata de explicar la naturaleza, complejidad, amenaza y posible control de este nuevo mundo urbano que se desarrolla en la capital. De alguna manera es un estudio de las estructuras que conforman la megalópolis moderna (Knight 2012: 13, 26). Es, además, antecesora de *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, que lleva a sus protagonistas al espacio reducido de los barrios pobres de la ciudad y, aunque mantiene una clara división entre el bien y el mal como en el caso de Sue, retrocede en la historia⁴² de Francia para encontrar una explicación a la complejidad del mundo actual.

Si Hugo nos lleva al filo de la ciudad moderna (Lehan 1998: 57), Balzac escribe partiendo de la premisa de que existe una relación clara entre humanidad y animalidad, naturaleza y sociedad; en definitiva, que un mundo urbano crea una especie social análoga al mundo animal de la naturaleza. El crecimiento del capitalismo, la transición de un mundo agrícola a un mundo urbano ha creado nuevas fuerzas sociales y, en consecuencia, una nueva tipología humana (Lehan 1998: 57). Para estudiar la relación entre estas nuevas fuerzas sociales, el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies introdujo dos conceptos básicos para analizar las transformaciones causadas por la industrialización urbana: comunidad (*Gemeinschaft*) y sociedad (*Gesellschaft*). El concepto de comunidad identifica las costumbres y hábitos populares estables, así como los deberes religiosos que mantienen unidas a las sociedades tradicionales, mientras que sociedad, descrita

⁴² La novela está ambientada entre 1815, año de la derrota de Napoleón en Waterloo, y 1835, unos años después de la revolución de 1830 y el reinado de Luis Felipe.

como el territorio común de la vida en la ciudad moderna, se refiere a la red de vínculos negociados y transitorios entre individuos que se enfrentan como desconocidos y potenciales rivales. En la metrópolis moderna, el concepto de Tönnies de sociedad se ha convertido en el modo dominante de interacción. Dentro de su esfera, uno entra en múltiples relaciones con otros, pero el objetivo es obtener el máximo del otro. Balzac establece este tipo de relaciones como base de *Le Père Goriot* (1834), que puede interpretarse como una analogía de los efectos de la sociedad en el París post-revolucionario (Culver 2014: 88-89).

Mientras Balzac narra a lo largo de la monumental *La Comédie humaine* la evolución de la sociedad francesa hasta la revolución de 1848, Zola nos lleva al segundo imperio francés con su serie *Les Rougon-Macquart*, ciclo de veinte novelas, inspirado por la obra de Balzac pero con distintas pretensiones. Mientras Balzac busca reflejar la sociedad completa, la mirada de Zola se dirige a dos familias. Para Lehan, lo que Zola sugiere es que el hombre moderno ha sido desplazado de su entorno natural, ha perdido contacto con sus instintos y se ha distanciado cada vez más de los ritmos de la vida natural. Los sentimientos y valores de esta vida han sido sustituidos por el dinero y la burocracia. La ciudad que describe Zola correspondería al inicio del estadio que el propio Lehan ha llamado de la ciudad mundial (*world city*), aquella en la que el dinero, y no el poder político o militar es la gran fuerza. Nos muestra cómo el funcionamiento de la ciudad ha transformado su naturaleza, en este caso a través de las instituciones financieras y como estas instituciones urbanas son, en realidad, sistemas de control que dirigen el paisaje, los recursos industriales y naturales y, en definitiva, a la gente (Lehan 1998: 61-63). El propio Harvey considera que hay una sinergia notable entre el desarrollo urbano, la conciencia urbana y la expansión del crédito financiero – la especulación es la savia de la ciudad pero al mismo tiempo el mecanismo que deja escapar su vitalidad. Las dinámicas sociales de la especulación en el París del siglo XIX que nos muestra Zola, ponen sobre la mesa dos motivos de cambio estructural: la aniquilación del espacio por el tiempo y la destrucción creativa. La ciudad moderna hace posible la movilidad social, pero a cambio de traicionar viejas solidaridades y de vertiginosos cambios de fortuna. Harvey acepta la formulación de Simmel de que la mentalidad urbana se ajusta permanentemente al flujo (Gregory y Castree 2006: 110).

La poesía de Baudelaire desempeña también un papel importante en la representación de la ciudad europea. Para Lehan, se trata de parte de lo que denomina *the inward turn* o giro interior, el paso de una mirada objetiva y realista a la ciudad a una subjetiva e introspectiva, en definitiva, puramente artística, de la misma. En palabras de Berman, estamos ante la apropiación creativa de la experiencia urbana, y es parte del proceso de modernización que contagia a los habitantes de la ciudad, pues la obra de Baudelaire muestra “how the modernization of the city at once inspires and enforces the modernization of its citizens’ souls” (Berman 1988: 147). La aportación fundamental del poeta es la creación de una figura que tiene muchos puntos en común con el detective urbano: el *flâneur*. Baudelaire tradujo el relato de Poe “The Man of the Crowd” en 1856 y lo utilizó posteriormente en su ensayo “The Painter of Modern Life” (1863) como ejemplo del espectador urbano apasionado, que se siente como en casa en medio de la multitud, fascinado por el espectáculo del movimiento de las masas. El flujo de la multitud, la circulación sin fin de cuerpos, el ritmo incesante del tránsito, atrapan sin remedio la atención de este peatón urbano, quien intenta dar sentido a lo que rodea, consiguiendo de esta manera:

To render legible and transparent the bewildering heterogeneity of urban life and, in the process, to create a viable model for an epic imagination in modernity. (Nesci 2014: 73)

La originalidad de Baudelaire reside en la capacidad de utilizar el punto de vista de Dickens o Balzac para evocar la sensación de infierno urbano en un contexto moderno. Para T.S. Eliot, lo que Baudelaire nos revela son:

the more sordid aspects of the modern metropolis, (...) the possibility of fusion between the sordidly realistic and the phantasmagoric, the possibility of the juxtaposition of the matter-of-fact and the fantastic. (Lehan 1998: 77)

Para Nesci, el *flâneur* encarna la apropiación creativa de la experiencia de la vida en la ciudad y la aparición de su figura tiene su origen en el *milieu* urbano y en la emergente cultura de consumo, impulsada por dos hechos que hemos mencionado anteriormente: la iluminación de las calles, que produjo que los paseantes adaptaran sus sentidos y ritmos diarios a la proliferación de estímulos visuales que ofrecía la ciudad; y

el desarrollo del transporte público, que facilitó el acceso a un flujo de percepciones visuales fugaces, al tiempo que inyectaba velocidad y movimiento a la vida moderna. De esta forma, el *flâneur* se convirtió en testigo de unos campos de visión progresivamente más amplios y complejos (2014: 71-74). Sin embargo, a medida que esa variedad de estímulos aumenta, crece su insatisfacción, por cuanto la ciudad le ofrece más experiencias que las que puede asimilar. Siente, por lo tanto, que siempre se está perdiendo algo de lo que acontece a su alrededor, por lo que entra en un estado de desasosiego y de deseo sin dirección, cualidades que encontraremos en protagonistas de novelas posteriores, como las de Theodore Dreiser.

Benjamin, quien analizó la figura del *flâneur* en el siglo XX, sugiere que para este, los espacios públicos de la ciudad representan una suerte de espacio interior (Nesci 2014: 72). Como espectador masculino, apasionado e invisible de la vida nocturna y diurna en las avenidas, parques y cafés de la ciudad, se identifica con estos espacios públicos. Pero quizás la clave para asimilar la figura del *flâneur* a la del detective se encuentra en esta cita del propio Benjamin sobre este personaje: “No matter what trail the flaneur may follow, every one of them will lead him to a crime” (Benjamin 1997: 41). La cita, no obstante, es ambigua, por cuanto da a lugar a una doble interpretación, pues puede referirse al detective o al criminal, y en este sentido, hace mención a una característica del *flâneur* que le separa del detective: su carencia de dirección o propósito específico, a diferencia del detective, cuya investigación va dirigida a un objetivo determinado (McDonough 2002: 101).

A pesar de esta discrepancia, hay otros rasgos comunes con el detective urbano que nos confirman la relación entre este y el *flâneur*, siendo el principal el punto de vista, que en ambos es panorámico (Brand 1990: 237). Junto a este, destacaría otro que, como veremos más adelante, adquiere gran relevancia: la atracción por la vida de la calle. Si Lehan considera que ambos comparten su condición de observadores capaces de internalizar la ciudad (1998: 74), o Highmore insiste en que lo que caracteriza al detective urbano es: “the ability to move, often unnoticed, through the city, the knack of reading the streets and interiors of the city (...) to appear as ‘universal man’ (déclassé and generally

unmarked in appearance)” (2005: 93), a estas características podemos añadir su capacidad para sentirse como en casa estando fuera de ella.

3.4.2. Literatura y ciudad americana

De irreductible paradoja ha calificado Catherine Bolt la imagen de la ciudad americana en la literatura (1988: 13-14). Parte sueño, parte pesadilla, los sentimientos que produce son contradictorios y oscilan entre “popular aversion and cautious embrace”, lo que resulta en una actitud que mezcla “condemnation and praise, avoidance and attraction, neglect and reform” (Beauregard 1993: x), si bien parece que, en general, la balanza se inclina hacia la percepción negativa de la ciudad.

En esta sección vamos a revisar los orígenes de esta paradoja y a referirnos a la visión de la ciudad que algunos escritores norteamericanos han reflejado en su obra. Es evidente que no podemos realizar un análisis exhaustivo de la representación de la ciudad en la literatura norteamericana (sería no el objeto de una, sino de varias tesis), por lo que nos limitaremos a dar algunas pinceladas sobre el tema que nos permitirán pasar a la siguiente sección, en la que veremos la relación indisoluble entre ciudad y ficción criminal.

El binomio ciudad/crimen no es un fenómeno exclusivamente americano. Williams argumenta que en la literatura clásica latina y griega se encuentran ya ejemplos del contraste entre la inocencia que representa la vida rural y la avaricia típica de la vida en la ciudad. Esta es un lugar de

flattery and bribery, of organised seduction, of noise and traffic, with the streets unsafe because of robbers, with the crowded rickety houses and the constant dangers of fire. (1975: 46)

Como hemos visto en el apartado dedicado a la ciudad europea, la idea de la ciudad como ente corruptor pervive a lo largo de la literatura, siendo un lugar común la influencia perversa que esta tiene sobre el inocente recién llegado. No obstante, en el caso norteamericano, el fenómeno se intensifica, pues uno de los motivos que mueve a los primeros colonizadores es construir una nueva Arcadia, alejada de los males del continente que habían abandonado. Leo Marx explica que el proceso de avance hacia el oeste puede entenderse como un intento de dejar atrás todo aquello que la sociedad europea representaba, en especial la ciudad, que parece simbolizar el pasado: “Moving west means casting off European attitudes and rigid social norms and urban ways. (The city is an obsolete, quasi-feudal institution)” (2000: 238).

La rápida expansión no evitó, sin embargo, que lo negativo que se percibía en la sociedad europea se repitiera también en el nuevo mundo, con la proliferación de ciudades aquejadas de los mismos males que sus homólogas europeas. La impresión de la ciudad como un ente nocivo se agrava, no obstante, al término de la segunda guerra mundial, por razones que pasaremos a explicar a continuación.

Elmer Peterson editó en 1946 un estudio sobre la ciudad cuyo título es lo suficientemente explicativo: *Cities are Abnormal*. La colección de ensayos propugnaba, en general, una vuelta al entorno rural, por entender que este era el modo de vida idóneo. Para los autores, las ciudades son una aberración, una distorsión del arquetipo vital, una separación del hombre de su medio natural, además de insalubres, peligrosas, atestadas de desconocidos —lo que impide cualquier aspiración de vida en comunidad— y económicamente inviables. Un título tan rotundo puede parecernos exagerado y hasta cierto punto absurdo. Pero debemos considerarlo algo más que anecdótico cuando, unos años más adelante, Mumford describía el panorama urbano americano como un escenario de “disorder, blight, dingy mediocrity (and) neon-lighted vulgarity” (Clarke 1988: 7) o Lucy y Morton White publicaban su estudio *The Intellectual versus the City: From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright* (1962), en el que analizaban la percepción que a lo largo de la historia ha tenido la cultura americana de la ciudad, concluyendo que esta era abrumadoramente negativa. En la misma línea abunda Beauregard, quien afirma

que ya desde el final del siglo XIX, las ciudades han sido vistas como “sites of decay, moral turpitude, and social disorganization” (1993: xi).

En *The Exploding Metropolis*, una colección de ensayos publicada en 1958 que analizaba el estado de las ciudades americanas, el teórico cultural William Whyte se preguntaba a su vez si las ciudades eran anti-americanas (“Are Cities Un-American?”) pues afirmaba no sólo que la imagen de la ciudad era terrible, al describirla como un lugar en decadencia, infestado de basura y delincuentes y habitado por pobres, extranjeros o simplemente personajes extraños, sino que su futuro era también sombrío, por cuanto las actuaciones puestas en marcha para su rehabilitación, como la construcción de viviendas sociales, estaban dirigidas “not for people who liked cities, but for people who had no other choice”, concluyendo que “the city is not for the average” por considerar que había “(a) growing alienation between the city and what people conceive as the American way of life” (1993: 23).

Para Willett, parte de la percepción negativa de la ciudad proviene de su consideración como chivo expiatorio de todos los males que aquejan a la sociedad. El declive urbano no es más que un reflejo del fracaso del estado y su continuidad está garantizada en tanto en cuanto este no sea capaz de resolver las tensiones y conflictos de la sociedad (1996: 134).

¿Cuáles son las raíces de estos prejuicios a la hora de considerar la ciudad? Los puritanos desembarcaron en Nueva Inglaterra con la esperanza de encontrar tierras fértiles en las que pudieran establecer comunidades en las que no fueran perseguidos a causa de su religión y con el objetivo de prosperar. En definitiva, pretendían constituir una comunidad más tolerante y abierta que las que habían abandonado en su Gran Bretaña natal (Warner y Whittmore 2012: 14). Nace así uno de los mitos fundacionales de los Estados Unidos: la idea de la ciudad en la colina, *the city upon a hill*. La imagen tiene su origen en la parábola de la sal y la luz (Mateo 5: 13-16) y la utiliza John Winthrop, futuro gobernador de Massachusetts, en 1630, en un sermón a bordo del *Arbella*, rumbo a lo que sería el asentamiento del actual Boston, para referirse al ideal de la nueva comunidad que iban a crear, una ciudad celestial basada en los principios utópicos tan en

boga entonces de planificación urbana a los que nos hemos referido en el apartado de la ciudad moderna⁴³. Sobre dicha ciudad, basada en el orden y en Dios, recaerían las miradas de todo el mundo, pues iba a considerarse como un modelo para generaciones venideras.

Este ideal de fundar una ciudad ejemplar, perfecta a los ojos de Dios, se corresponde con el hecho de que gran parte de los colonos además de estar más acostumbrados a la vida urbana que a la rural, tuvieran una mentalidad “burguesa”, acorde con lo que entendemos con la ética protestante, de manera que su primera intención al arribar al nuevo mundo fuera la de:

to found an urban community which might serve as a means of companionship and a mutual protection and as a base from which to colonize the neighboring country. (Schlesinger 1940: 44)

y de esta forma, surge de este propósito la difícil relación campo/ciudad, por cuanto no podemos olvidar que la promesa de tierras libres es una de las premisas que atrajeron a cientos de miles de inmigrantes al país. Entendemos ahora la desolación de Mumford al contemplar el paisaje urbano en 1955 si lo comparamos con la visión idílica que los primeros colonizadores nos proporcionan de la ciudad.

De hecho, la permanente colisión entre el mundo rural y el urbano puede entenderse también como el antagonismo entre dos espíritus presentes en la configuración del país: el sentido cívico de la pertenencia a una comunidad frente al individualismo exacerbado del espíritu de la frontera, que de alguna manera, puede explicar en gran parte algunos de los prejuicios anti-urbanos presentes en la cultura norteamericana. El desarrollo de la ciudad industrial en el siglo XVIII avivó el antagonismo entre el campo y la urbe, por cuanto la mecanización de la agricultura y la demanda de mano de obra para abastecer a la creciente actividad industrial desplazó a

⁴³ Dada la popularidad de las obras mencionadas en la sección 3.2.2. (*Civitas Solis*, *Christianopolis* y *New Atlantis*), no parece descabellado aventurar que Winthrop conociera alguna de ellas, y muy posiblemente *Christianopolis* de Johannes Andreae.

gran cantidad de población que, de alguna manera, percibió que los valores rurales eran sustituidos por otros ajenos al ideal original. Para Beauregard,

The industrial city displaced rural sensibilities and the rural pace of life by draining the countryside of its people, integrating it into the economy of the city, and championing values that appalled rural inhabitants. (1993: 14)

Otro elemento que hay que tener en cuenta es que el desarrollo de las ciudades americanas dista mucho del de sus homólogas europeas, pues la ciudad americana es producto de un proceso mucho más rápido, ya que los primeros asentamientos fundados en la costa de Nueva Inglaterra lo fueron a partir de la década de 1620, y que la que puede considerarse primera etapa de crecimiento urbano rápido no da comienzo hasta principios del siglo XIX, coincidiendo con la industrialización a gran escala del país. Como hemos visto en el apartado anterior, la ciudad europea es producto de una lenta evolución, desde las pequeñas comunidades urbanas que dieron lugar al estadio espiritual, al que aludía Lehan, hasta la ciudad industrial del siglo XIX, pasando por el estadio mercantil que se inicia en la Edad Media y cristaliza en la Ilustración. Por lo que si en Europa la ciudad es el producto de un proceso paulatino en el que atraviesa diferentes estadios, en los Estados Unidos es fruto de una transformación súbita:

In Europe the urban community emerged by imperceptible stages out of the town economy and culture of the Middle Ages; by comparison the American city leaped into being with breath-taking suddenness. (Schlesinger 1940: 66)

En términos similares se expresa Marx, para quien el hecho de que la mayoría de las ciudades estadounidenses se erigieran en el arranque de la revolución industrial subraya las diferencias entre la ciudad europea y la norteamericana, pues esta, a diferencia de lo que ocurre con Roma, París o Londres, encarna escasos rasgos de orden social que no sean los propios del capitalismo industrial (1984: 180). Otra diferencia notable es la que señala Sartre, quien considera que el rápido crecimiento y la prácticamente inmediata dispersión de la ciudad americana frustró de alguna manera el monumentalismo espacial que asociamos con la metrópolis europea tradicional (Dimendberg 2004: 299), monumentalismo propio de los grandes poderes, quienes, de alguna manera proporcionaban a través de grandes avenidas y de edificios

impresionantes una representación en miniatura de la infinitud de su imperio (Baudrillard 1988: 51).

Uno de los rasgos de la ciudad americana que más llamó la atención de Alexis de Tocqueville en sus viajes por los Estados Unidos es lo que definió como inconsistencia del asentamiento, pues nada parecía construirse con el propósito de perdurar y nada parecía permanente, debido a que el hombre americano se sentía demasiado impulsado a la colonización, a no dejar de moverse, en un síntoma claro de la mentalidad de frontera (Sennett 2019: 62). Un siglo más tarde, Simone de Beauvoir, en su libro de viajes *America Day by Day*, narra sus impresiones sobre la ciudad americana una noche en la que decidió ir ver *The Killers*⁴⁴ a un cine de las afueras, describiendo un panorama desolador, muy alejado de la ciudad europea: “American cities are too big. At night their dimensions proliferate; they become jungles where it’s easy to lose your way” (de Beauvoir 1948: 139).

Para Bass Warner y Whittemore, las ciudades americanas comparten el mismo origen, pues todas han nacido al final de algo: de un camino, del embarcadero de un río o lago o de un ferrocarril, por lo que en consecuencia, comparten rasgos físicos, sociales y económicos, además de experiencias; si bien cada una mantiene, de alguna manera, un carácter propio (2012: 4).

La tardía incorporación de la ciudad americana a un proceso de urbanización iniciado siglos atrás implica notables diferencias no sólo en las características físicas de la ciudad y del propio impacto visual que esta tiene sobre el individuo sino que ha condicionado notablemente la imagen que de la ciudad se tiene en los Estados Unidos, como hemos visto al inicio. Recordemos, en este sentido las impresiones de Baudrillard al describir Los Ángeles en *América*, su libro de viajes y observaciones por el país,

The irregular, scattered flickering of European cities does not produce the same parallel lines, the same vanishing points, the same aerial perspective either. They

⁴⁴ Película de 1946 dirigida por Robert Siodmak y basada en el relato homónimo de Ernest Hemingway (1927).

are medieval cities. This one condenses by night the entire future geometry of the networks of human relations. (1988: 52)

A todo esto hay que añadir que este proceso de urbanización acelerada se da en un momento en el que en Europa la imagen de la ciudad está en cuestión, correspondiendo al período que Schorske define como la ciudad victoriana del vicio, a la que le correspondería la percepción de la ciudad como una nueva Babilonia. Esta devaluación gradual de la ciudad como concepto se traslada a los Estados Unidos, lo cual puede ayudarnos a entender que la cultura americana nunca haya llegado a desarrollar una imagen completamente positiva de la ciudad (Sharpe y Wallock 1987: 7).

Para hacerse una idea de la explosión demográfica de la ciudad en los Estados Unidos, baste con citar el hecho de que en los cien años que transcurren de 1790 a 1890 la población total del país se multiplicó por dieciséis, mientras que la población urbana lo hizo en una cifra casi diez veces mayor: se multiplicó por ciento treinta y nueve. O dicho de otra manera: en 1790 uno de cada treinta americanos vivía en una ciudad. En 1860 la proporción era casi uno de cada seis. En términos de ciudades concretas: de los apenas treinta mil habitantes que tenía Filadelfia en vísperas de la declaración de Independencia, pasa a cerca de doscientos mil en 1835; mientras que en el caso de Nueva York, en un periodo similar, el aumento es desde los apenas sesenta mil a los ochocientos mil (sin contar Brooklyn, por entonces municipio independiente) (Schlesinger 1940: 47-48, 51).

Para Lehan, las diferencias entre la ciudad americana y la europea residen en que la primera es más una representación de la segunda que un mero duplicado. La ciudad europea hubo de definirse en contraposición a sus orígenes medievales y las transformaciones del feudalismo; la americana, en cambio, hubo de hacerlo en contraposición a la naturaleza y la experiencia fronteriza. El término frontera tiene connotaciones diferentes, pues en Europa la frontera representa el punto en el que dos poderes se encuentran, mientras que en América la frontera es símbolo de espacios abiertos y, en definitiva, de oportunidades (Lehan 1998: 167).

Los primeros detractores de la ciudad fueron, antes que literarios, políticos. Thomas Jefferson la vio como un peligro para el futuro del nuevo país. En una carta a

Benjamin Rush, en septiembre de 1800, escribió: “I view great cities as pestilential to the morals, the health and the liberties of man” (Jefferson s. f.), considerando que no solo eran insalubres para el bienestar físico sino también una amenaza para la incipiente democracia americana. De amenaza calificó también de Tocqueville a las grandes ciudades en 1835, precisando que el hecho de que por aquel entonces en los Estados Unidos no hubiera una capital dominante como en la mayor parte de los países europeos preservaba la naturaleza democrática de la nueva república y contrarrestaba uno de los grandes riesgos que todo régimen democrático había de afrontar: la tiranía de la mayoría, en este caso representada por una capital populosa y económicamente fuerte. Al visitar Filadelfia se muestra preocupado por el tipo de habitantes que conforman las clases bajas de la ciudad, a la que considera “a rabble even more formidable than the populace of European towns”, temeroso de que el modelo europeo se exportara a la tierra prometida. Por si hubiera duda de a quien se refería al utilizar el término “turba” (*rabble*), Tocqueville prosigue:

They consist of freed blacks ... who are condemned by the laws and by public opinion to a hereditary state of misery and degradation. They also contain a multitude of Europeans who have been driven to the shore of the New World by their misfortunes or their misconduct; and to the United States they bring all our vices, without any of those interests which counteract their greatest baneful influence. (White y White 1961: 169)

Pobres, extranjeros, personas moralmente deficientes ... la descripción no difiere de la referida anteriormente de Whyte más de cien años después: las ciudades están habitadas por aquellos que no pueden permitirse otra alternativa o por los que amparándose en la masa y en el anonimato pretenden ocultar sus vicios.

Unos años más tarde, el reverendo Josiah Strong, en su libro *Our Country: Its Possible Future and Its Present Crisis* (1885), describía los siete peligros que acechaban al país, entre los que destacaba, además del socialismo, la embriaguez o la inmigración, la vida urbana, pues argumentaba que, siendo América el instrumento de Dios para redimir al mundo, la ciudad se interponía en esa misión, ya que la consideraba el centro de una tormenta cargada de amenazas (Campbell y Kean 1997: 158).

La ciudad es, en consecuencia, un ente corruptor e infecto, que pone en peligro el jardín del Edén, el paraíso que los padres peregrinos fundaron en el nuevo mundo y que a medida que este jardín se urbaniza va perdiendo su inocencia. Poe sitúa sus crímenes en un París imaginario, Melville su “city of woe” en Londres o en Liverpool. Para Hawthorne, la Roma idealizada de *The Marble Faun* (1860) es el escenario de crímenes y el peso de la culpa por los pecados cometidos. Por el contrario, Marx discrepa de este panorama de anti-urbanismo inherente al intelectual norteamericano. Evidentemente, la nómina de escritores que han sostenido visiones negativas de la ciudad es, en principio, extensa. Desde poetas como Emerson, Whitman, Frost o Stevens hasta prosistas como Cooper, Thoreau, Hawthorne, Melville, James, Twain, Fitzgerald, Hemingway o Faulkner. En primer lugar, considera que es innegable el hecho de que los americanos son “a city-building people” y que la historia del país, desde la llegada de los primeros colonos europeos, puede definirse como la de “a process of relentless urbanization” (Marx 1984: 165). En segundo lugar, no comprende la fobia del intelectual a la ciudad puesto que la vida intelectual y espiritual solo puede florecer en estos lugares, con su concentración de bibliotecas, universidades y equipamientos culturales. Por ello, cree que ese supuesto anti-urbanismo no es más que la expresión de algo distinto:

a far more inclusive if indirect and often equivocal attitude toward the transformation of society and of culture, of which the emerging industrial city is but one manifestation. (1984: 165)

Así, lo que personajes que van desde Natty Bumppo hasta Walden, pasando por Gatsby, Huckleberry Finn o Nick Adams encarnan es la vida ideal del viaje interior americano, alejado del orden establecido de las cosas, hacia un territorio inexplorado al que solemos llamar natural. El fin último de este viaje es la aproximación a un estado autónomo y libre de cargas. Por tanto, considera que gran parte de esta literatura calificada de anti-urbana debería ser descrita como una comprobación o reproducción de la doctrina de Emerson de autoconfianza como el epítome de lo natural, en la que la condición ideal del ser se alcanza al desvincularse de la realidad social ordinaria.

Además, añade que no podemos olvidar que hay también una amplia nómina de escritores que han sido capaces de representar fielmente muchos de los aspectos que

configuran la vida urbana: Wharton, Norris, Dreiser, Dos Passos, Baldwin, Ellison o Bellow. Incluso un autor al que mayoritariamente se le considera anti-urbano como es Hawthorne no puede ser considerado para Marx representativo, pues, por ejemplo, el Boston descrito en *The Scarlet Letter* no contiene una crítica a la ciudad en sí, sino a la sociedad puritana que representa.

La paradoja irreductible que supone la ciudad americana para Bolt, a la que aludíamos al principio de este apartado, es, para Campbell y Kean un caso de diferentes versiones de la ciudad en competencia la una con la otra: la tradición Jeffersoniana de la ciudad como un lugar oscuro y temible, terreno abonado para que florezcan la indolencia, el vicio y el pecado, frente a la que pueden representar William James o el poema de Whitman "Crosssing Brooklyn Ferry", un organismo vivo en el que la ciudad es el centro, el corazón de un sistema que permite que las relaciones sociales florezcan y que ofrece oportunidades a todo el que llega:

Thrive, cities! bring your freight, bring your shows, ample and sufficient rivers;
Expand, being than which none else is perhaps more spiritual;
Keep your places, objects than which none else is more lasting. (Whitman 2013: 193).

William James se apropió de la metáfora del reverendo Strong de la ciudad como centro de la tormenta para darle un valor completamente opuesto: "the center of the cyclone", la dinamo que mueve a la sociedad, subrayando de esta manera su carácter enérgico y vigoroso y su potencial capacidad transformadora (Campbell y Kean 1997: 159).

En cierto sentido, estas dos visiones rivales de la ciudad reflejan dos posturas irreconciliables: por un lado, la de aquellos que consideran, como Jefferson, que son elementos que escapan a su control, foco de revueltas y desórdenes y, en consecuencia un peligro para la sociedad; y, por otro, la de los que creen que, como todo organismo, está sujeta a unas leyes y es, en consecuencia, gobernable. Volvemos, por lo tanto, a las dos metáforas habituales del siglo XIX, ambas con la misma raíz: la ciudad como un cuerpo o un ecosistema en sí. La discrepancia surge entre los que la consideran una infección,

incontrolable y destructora, y los que creen, por el contrario, que como todo ser vivo, es capaz de regular sus funciones de manera ordenada.

Las dos últimas décadas del siglo XIX suponen un crecimiento veloz de las ciudades norteamericanas. El binomio Nueva York-Brooklyn alcanza una población de en torno a los dos millones y medio de habitantes, casi similar a la del París de entonces. Por su parte, Chicago y Filadelfia superan el millón de habitantes, convirtiéndose así en la sexta y séptima ciudad occidental por población. Al mismo tiempo, nuevas ciudades surgen en el lejano Oeste y al sur del país. En 1900, Los Ángeles alcanza los cien mil habitantes, mientras que Denver los supera (Schlesinger 1940: 56-57). Esta rápida expansión hace que algunos autores comiencen a cuestionar el coste humano de este desarrollo desmedido. Crane, Sinclair y Dreiser muestran su descontento con este crecimiento desmesurado de la ciudad y se preguntan acerca de su dominio cultural y del sistema de valores que ofrece, cuyos efectos —una vez pasada la atracción de la promesa inicial— recaen sobre los más pobres, que resultan engullidos y explotados por los centros comerciales, industriales y financieros. Los escritores de ficción criminal son, en más de un sentido, herederos de estos escritores y aplicarán, como veremos, un espíritu crítico similar a su análisis de las luces y las sombras de la ciudad norteamericana.

A principios del siglo XX parece haber indicadores de que los americanos tenían menos confianza en el presente, estaban más preocupados por el pasado y se mostraban más intolerantes y conformistas de lo que habían sido hasta entonces. Las ciudades industriales eran vistas como símbolos de la pérdida de inocencia de América: en lugar de la comunidad utópica y homogénea soñada por Winthrop, habían desarrollado una nación diversa que tenía los mismos males sociales que aquejaban a las ciudades europeas (Bolt 1988: 14). Si en cuestión de avances tecnológicos las ciudades americanas habían tomado la delantera con respecto a sus homólogas del viejo continente, y ejemplo de ello es la electrificación de las calles, gracias a la invención de Edison, o la implantación de sistemas de transporte revolucionarios para la época, como el ferrocarril elevado en Nueva York, en 1869 o, unos años más tarde, el metro de Boston o los primeros rascacielos, el gobierno de las ciudades era a menudo caótico y controvertido. Para Schlesinger, los americanos habían aprendido las prácticas del autogobierno en un

entorno eminentemente rural y debían aplicarlas en un entorno urbano con una gran concentración de población, de tal manera que grandes ciudades como Nueva York carecían de servicios esenciales para el funcionamiento urbano: la policía metropolitana no se crea hasta 1857, mientras que el cuerpo de bomberos habrá de esperar hasta 1865. En otras ciudades, las administraciones locales son incapaces de resolver problemas como el alcantarillado, el asfaltado de calles o el aumento vertiginoso de infraviviendas en las que se hacían inmigrantes y trabajadores llegados del campo en busca de un empleo (Schlesinger 1940: 45, 59).

Gran parte de la responsabilidad de estas carencias responde a las intrigas políticas, las corruptelas y la ambición de poder de muchos regidores locales, incapaces de resolver los problemas que asolaban a las ciudades. Destaca en este sentido la figura del senador William M. Tweed en Nueva York: representante de lo que se llamó *The Tweed Ring*, manejó las finanzas de la ciudad hasta 1870, repartiendo prebendas y empleos a su antojo y causando un quebranto a las arcas de la ciudad que se cifra entre los treinta y los doscientos millones de dólares de la época (Encyclopædia Britannica 2019). Ejemplo de corrupción política a nivel municipal, llevó al diplomático Andrew Dickson White a declarar en 1891:

With very few exceptions, the city governments of the United States are the worst in Christendom —the most expensive, the most inefficient, and the most corrupt. (Schlesinger 1940: 59).

Corrupción y desgobierno. No es de extrañar, por tanto, que la ciudad sea vista como un ente destructor y perverso al borde del colapso en un momento en el que crece sin cesar. Sin embargo, es capaz al mismo tiempo de transmitir una imagen de promesa y vitalidad. El Nueva York de Whitman es una ciudad de luz y energía,

City of hurried and sparkling waters! city of spires and masts!
City nested in bays! my city!. (Whitman 2013: 573)

En “Mannahatta”(1860), Whitman describe una metrópolis vital y vibrante, celebrando el bullicio de la ciudad (“Numberless crowded streets”), la frenética actividad (“Trottoirs throng'd, vehicles, Broadway, the women, the shops and shows”) o los

primeros rascacielos que se erigían en el *downtown*: “high growths of iron, slender, strong, light, splendidly uprising toward clear skies” (Whitman 2013: 573).

El reverso de esta imagen nos lo ofrece Melville en su relato “Bartebly, the Scrivener: A Story of Wall Street” (1853). Su Nueva York es el opuesto al de Whitman. Donde el poeta destaca el crecimiento vertical de la ciudad, que parece dirigirse hacia el cielo, el del personaje de Melville no trasciende el eje horizontal de las calles encerrados entre esos mismos rascacielos motivo de admiración. Bartleby es la antítesis de la retórica urbana que propone Whitman: apenas habla o se mueve, es el epítome de la alienación urbana (Clarke 1988: 37). Posteriormente (1881), el doctor George M. Beard acuñaría el término neurastenia, para describir la inestabilidad mental que el ritmo y las presiones de la vida urbana imponen sobre el ciudadano, término que parece coincidir con lo que Park denominaría posteriormente *urban state of mind* (Lehan 1998: 183). Lo que ambos muestran son los extremos de la ciudad. Nueva York y, por extensión, la ciudad, es capaz de ofrecer ambas emociones: la atracción y el rechazo. A fin de cuentas, y parafraseando a Italo Calvino, “cities, like dreams, are made of desires and fears” (1974: 44). Ambas sensaciones pueden percibirse al mismo tiempo, como en el caso de Nick Carraway en *The Great Gatsby*: “simultaneously enchanted and repelled” por su experiencia neoyorquina. Conviven, por lo tanto dos iconografías: lo sublime y lo atroz. Estamos, en consecuencia, ante la irreductible paradoja a la que aludía Bolt: los sentimientos encontrados que despierta la ciudad.

Uno de los autores que mejor ha expresado la dicotomía de la ciudad y los sentimientos ambivalentes que esta despierta es, posiblemente, Thomas Wolfe, quien en *The Web and the Rock* (1939), novela publicada póstumamente, se refiere a Nueva York en estos términos:

It was a cruel city, but it was a lovely one; a savage city, yet it had such tenderness; a bitter, harsh, and violent catacomb of stone and steel and tunneled rock, slashed savagely with light, and roaring, fighting a constant ceaseless warfare of men and of machinery; and yet it was so sweetly and so delicately pulsed, as full of warmth, of passion, and of love, as it was full of hate. (Swirski 2016: 124).

Si bien la descripción se refiere a una ciudad en particular, puede ser extrapolable a la ambivalencia que despierta cualquier ciudad en el americano medio.

Como hemos afirmado antes, pretender abarcar las representaciones de la ciudad americana a lo largo de la literatura es una tarea de proporciones gigantescas, pero no nos resignamos a ofrecer unas pinceladas gruesas, a modo de ejemplo, de cómo tres ciudades americanas han sido reflejadas en la literatura. La elección de las tres se basa en que, de alguna manera, son representativas de alguno de los estadios en la evolución de las ciudades que hemos analizado hasta ahora.

Ezra Pound se quejaba en 1914 de que los Estados Unidos, en contraste con los países europeos que había visitado, carecían de una capital definida e inequívoca. Si bien Washington D.C. era —y sigue siendo— la capital oficial del país, su estatus como foco intelectual o epicentro de la vida cultural era menor, en comparación con la actividad artística o del pensamiento que se podía encontrar por entonces en Nueva York, Boston, Chicago o Filadelfia e incluso en Los Ángeles, a la que la incipiente industria cinematográfica comenzaba a dar relevancia. La capital federal, considerada por muchos una ciudad más representativa de la cultura del sur que del industrioso norte, la ciudad que menos tiene que ver con el resto de las ciudades americanas, como veremos en el capítulo dedicado a George Pelecanos, o, en palabras de Justin Hurstfield, “the most rural of American cities” (Clarke 1988: 106), no dejaba de ser por entonces una ciudad que se movía al ritmo marcado por la actividad legislativa y gubernamental. Retomando la afirmación de Pound, Clarke argumenta que lo que podemos encontrar en el país es, en consecuencia, una serie de capitales, de ciudades que, de alguna manera, son representativas y se dirigen a distintas Américas, siendo reflejo y símbolo de la pluralidad y variedad del país (Clarke 1988: 9).

Así pues, he elegido tres ciudades, Chicago, Nueva York y Los Ángeles, por considerarlas representativas de la evolución de la ciudad norteamericana. La primera, como paradigma de la ciudad industrial, de crecimiento vertiginoso; la segunda, la que para Baudrillard es la ciudad por antonomasia, la ciudad global: “the city that is heir to all other cities at once. Heir to Athens, Alexandria, Persepolis: New York” (1988: 14); para

finalizar con la ciudad representativa de la disolución de la misma, o la no-ciudad: Los Ángeles.

3.4.2.1. La ciudad industrial: Chicago

Anteriormente hemos mencionado a Dreiser como uno de los novelistas que se preguntaba qué tipo de valores proporcionaba una ciudad brutal basada en la industria y el comercio, hasta el punto de dudar que la vida artística pudiera florecer en un mundo dominado por el dinero. Podemos considerar a Chicago como la ciudad industrial prototípica de la década de 1890: tras el incendio que la asoló en 1871, la ciudad fue reconstruida a modo de *tabula rasa*, dando lugar a todo tipo de innovaciones arquitectónicas, entre ellas el edificio más alto del mundo en 1893. Su desarrollo tecnológico y comercial fue inmediato, atrayendo a una gran cantidad de trabajadores y creciendo a velocidad vertiginosa, lo que le confirió una inestabilidad social que se reflejó en conflictos laborales y revueltas. Su transformación de asentamiento de escasos doscientos habitantes a ser una de las mayores urbes⁴⁵ del país se debe en gran medida al ferrocarril, que la convirtió en el mayor centro de distribución de mercancías del país (D'Eramo 2003: 12-19). De alguna manera, el carácter de la ciudad en esos años, rudo y violento, tiene que ver más con el espíritu de frontera del salvaje Oeste que con una metrópolis moderna, lo que explicaría la ausencia de una cultura duradera, debido a esas oscilaciones y desasosiegos propios de una ciudad no asentada. Rudyard Kipling, al visitarla en 1891, no pudo evitar describirla como un lugar “inhabited by savages” además de ser un ejemplo de un barbarismo “of which a Hottentot would not have been guilty” (Claridge 1988: 89, 92).

⁴⁵ La población actual de la ciudad es de cerca de dos millones setecientos mil habitantes, lo que por tamaño la convierte en la tercera ciudad del país. Cook County, el condado en el que se asienta es, con más de cinco millones de habitantes, el segundo mayor del país («Quickfacts: Cook County, Illinois. Chicago City» 2019)

En un poema publicado en 1914 titulado “Chicago”, Carl Sandburg admite que su ciudad encarna todo lo negativo que la tradición anti-urbana americana asocia con las ciudades: corrupta, brutal, violenta, despiadada y perversa

They tell me you are wicked and I believe them, for I have seen your painted women under the gas lamps luring the farm boys.
And they tell me you are crooked and I answer: Yes, it is true I have seen the gunman kill and go free to kill again.
And they tell me you are brutal and my reply is: On the faces of women and children I have seen the marks of wanton hunger

No obstante, una vez admitido que Chicago es inhumana y cruel, como se puede ver en los rostros de los niños famélicos; bestial y salvaje, pues los asesinos campan a sus anchas; y vil y depravada, poblada de mujeres maquilladas que a la luz de las farolas de gas seducen a los chicos del campo, Sandburg se enorgullece del carácter indomable de su ciudad, fuerte y orgullosa, consciente de su vitalidad y del valor que su industria proporciona al país:

Come and show me another city with lifted head singing so proud to be alive and coarse and strong and cunning. (...)
Fierce as a dog with tongue lapping for action, cunning as a savage pitted against the wilderness. (Sandburg 1916: 3-4)

Dreiser, Norris y Crane, al igual que Sherwood Anderson y, posteriormente, los escritores del llamado *Chicago Renaissance* (James T. Farrell, Nelson Algren, Richard Wright y Saul Bellow) continúan con una tradición realista emparentada con Zola y Balzac que, además, refleja las teorías de Robert Park y la escuela de sociología de Chicago: la ciudad como un enorme artefacto mecánico, cuyo combustible es el dinero, la fuerza que mueve todos sus resortes, que seduce por su actividad frenética y atrae, para posteriormente aplastar, a aquellos que fascinados por las promesas que encierra buscan hacer sus sueños realidad. Chicago representa el triunfo de la industria, del comercio sobre la vida agrícola y el campo, así como el precio que, a nivel moral, hay que pagar por alcanzar beneficios materiales. La ciudad como ente que embrutece, desintegra o aliena, una máquina voraz que necesita ser alimentada constantemente con los ilusos

embelesados por las luces y las promesas que ofrece: el centro del materialismo americano.

3.4.2.2. La ciudad mundial: Nueva York

Nueva York, la ciudad global, la ciudad por antonomasia es, posiblemente, una de las metrópolis más representadas no sólo en la literatura sino también en las artes visuales. Para Alfred Kazin, “New York the city has been one of the great subjects of American writing” (Kazin 1988: 82), mucho más que cualquier otro lugar del país. La Nueva York vertical y vibrante a la que aludía Whitman tiene su apogeo en el periodo comprendido entre 1870 y 1910, lo que se ha llamado su edad dorada (*the gilded age*), término acuñado por Mark Twain para describir las transformaciones producidas en la ciudad, marcadas por la construcción de grandes rascacielos, a imitación de lo que se hacía en Chicago, como el Flatiron (1903), en la calle 23, o la Metropolitan Life Insurance Company Tower (1907) en la avenida Madison, y de fabulosas mansiones en la Quinta avenida, hogares para los nuevos ricos de la época: los Vanderbilt o los Rockefeller, entre otros; así como la electrificación masiva de Manhattan tras la inauguración de la central eléctrica de la calle Pearl en 1882. Todo ello da lugar a la imagen de una ciudad brillante, espectacular y poderosamente atractiva, para Ezra Pound, en su ensayo *Patria Mia* (1913), “the most beautiful city in the world” (Ricks y Vance 1992: 317), una ciudad sin parangón, donde las grandes fortunas hacen ostentación de las riquezas obtenidas, la Nueva York que atrae al Nick Carraway de *The Great Gatsby*.

Las luces, no obstante, no alcanzan a hacer visibles las zonas oscuras del Hell’s Kitchen o del Lower East Side, donde se hacinaban en viviendas míseras los inmigrantes que, tras su paso por Ellis Island, buscaban una oportunidad de prosperar en el nuevo mundo. Y así, lo sublime da paso a lo atroz. Stephen Crane nos lleva al Bowery en *Maggie: a Girl from the Streets* (1893), un mundo de pobreza y alcoholismo del que no es posible escapar. Entronca con el determinismo de Dreiser en mostrarnos las fuerzas que en la

ciudad llevan a la destrucción y la muerte. Es el contraste tenebroso con el fulgor de la exhibición de riqueza.

Si en las décadas de 1920 y 1930 vemos la ciudad a través de los ojos del que llega a ella por vez primera —como en el inicio del largo poema de Hart Crane *The Bridge* (1930), en el que el autor observa el panorama que se le ofrece a los pies del puente de Brooklyn, o en el comienzo de *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos, donde un grupo de pasajeros desembarca en la terminal del ferry, en un intento de aprehenderla en su totalidad— las décadas posteriores se inclinan hacia lo sórdido y decadente. La promesa y la esperanza dan paso a la duda y al fracaso, a la máquina inexorable, la ciudad mecanicista que retrata Dos Passos, que tritura todo aquello que no se adapta a sus leyes. Joyce Carol Oates apunta que la visión que ofrece la literatura contemporánea de Nueva York es infernal: “New York City —that most mythical of cities— tends to emerge in recent literature as hellish, or at any rate murderous” (Oates 1981: 30), como corroboran dos obras de la década de 1960: *An American Dream* (1965) de Norman Mailer y *Last Exit to Brooklyn* (1964), de Hubert Selby Jr. La primera nos lleva a un Manhattan habitado por mafiosos, buscavidas y drogadictos, mientras que en la segunda Selby entrelaza las historias de los inquilinos de un *housing project* en Sunset Park, en un extremo de Brooklyn, en el que conviven personajes marginales, los detritus de esa maquinaria implacable que es la ciudad: prostitutas, chaperos, travestis o delincuentes juveniles en busca de una bronca fácil. Es el Nueva York de *The Deuce* (2015), la serie de David Simon y George Pelecanos que retrata el inicio de la industria pornográfica en la década de 1970: sucio, abandonado, decrepito y degenerado, en el que la esperanza parece haber desaparecido. Saul Bellow describe Nueva York en *Mr. Sammer’s Planet* (1970), como un mundo bárbaro, sucio, violento y en una decadencia tan acusada que parece el fin de la civilización vaticinado por Spengler, corroborando la visión de Mumford en 1955: “New York makes one think about the collapse of civilization, about Sodom and Gomorrah, the end of the world” (Bellow 1977: 277). Posteriormente, en las décadas de 1980 y 1990 asistiremos a un Nuevo York renacido, paraíso de yupis y financieros, retratado en *The Bonfire of the Vanities* (Wolfe 1987) o *American Psycho* (Easton Ellis 1991).

3.4.2.3. Postmetrópolis: Los Ángeles. *The Great Wrong Place*

Los Ángeles es el paradigma de la ciudad definitiva, el último lugar por conquistar, el final de los sueños. Sin un centro urbano definido ni un pasado claro, es la más occidental (geográficamente hablando) de las ciudades americanas, la más alejada de Europa y, al mismo tiempo, la más nueva. Dominada por el automóvil, la ciudad californiana encarna el movimiento extremo. El diseño, la arquitectura y el urbanismo de la ciudad habla un único lenguaje: el del movimiento. Frente a la inmovilidad de la ciudad monumental tradicional, Los Ángeles muestra un dinamismo compulsivo cuyo símbolo es la autopista y los grandes carteles que la franquean: “Mobility is the theme of Los Angeles, not stasis, monuments, concern for the past (which past?)” (Clarke 1988: 131).

No hay posibilidad de abordar la ciudad a pie de calle, como en el caso del *flâneur*, ni hacerlo a vista de pájaro, desde los rascacielos que nos ofrecen una visión panorámica, casi panóptica, de la calle. La realidad de Los Ángeles sólo se puede apreciar desde un vehículo: la ciudad ocupa una extensión de más de mil doscientos kilómetros cuadrados, mientras que el área metropolitana del Gran Los Ángeles supera los noventa mil kilómetros cuadrados. Thomas Heise cuenta la anécdota del teórico e historiador de la arquitectura Reyner Banham, quien afirmó “(I) learned to drive in order to read Los Angeles in the original” (2014: 242). En la acertadamente titulada *The Nowhere City*, Alison Lurie narra el impacto que la ciudad tiene en una pareja que se traslada allí procedente del Este. Asombrados por la vulgaridad, la ausencia de un centro definido y la omnipresencia del automóvil, perciben que Los Ángeles ha sacrificado el tiempo en aras del movimiento, un movimiento que ofrece independencia y libertad, pero que no lleva a ninguna parte, pues, en realidad “automobiles were the real inhabitants of the city” (1986: 232). No es de extrañar, por tanto, que la ciudad sea vista como un inmenso parque de atracciones, una sucesión de estímulos visuales solo apreciables desde un vehículo en movimiento. En claro contraste, vista a pie, la ciudad nos parezca una ilusión, un decorado de cartón-piedra. En *The Loved One*, uno de los personajes describe los edificios circundantes como “plaster facades whose backs revealed the structure of bill-boardings” (Waugh 1951: 35). Esta sucesión de imágenes, sin continuidad, sin un hilo conductor que las haga coherentes desconcierta al individuo, convirtiendo la ciudad en un enigma

imposible de descifrar. Los Ángeles carece de sustancia y, sin embargo, nos proporciona continuamente señales, favoreciendo la proliferación de significados. En *The Crying of Lot 49*, de Thomas Pynchon, la ciudad es un acertijo, un texto infinito aparentemente significativo que, aunque emite señales y pistas para entenderla, sigue resultándonos indescifrable.

La ilegibilidad de la ciudad está causada por el caos que supone un lugar sin referencias nítidas, sin raíces, sometida a un proceso de expansión inacabable. Los Ángeles es también pesadilla, el fin del sueño americano. Para Nathanael West, quien en *The Day of the Locust* (1939) diseccionó la industria cinematográfica de Hollywood, ese paradigma de irrealidad tan unido a la morfología de la ciudad, la ciudad es “a vast movie set: an endless construction in which the imagery of dream invokes an unconscious reality” (Clarke 1988: 139) Es, en definitiva, la ciudad posmoderna por excelencia.

4. LA CIUDAD AMERICANA Y LA FICCIÓN CRIMINAL

*Crime is increasing
Trigger happy policing
Panic is spreading
God knows where, where we're heading* (Gaye 1971)

Antes de adentrarnos en la relación entre ciudad y ficción criminal, convendría que revisáramos algunas consideraciones acerca de la importancia del lugar y del espacio en el género. La ficción criminal, como es lógico, no ha sido ajena al tratamiento que la crítica literaria ha hecho del fenómeno espacial,

which has tended to treat the genre primarily in terms of narrative structure and temporality, rather than in terms of spatiality, mostly because of the teleological bent given to that criticism by its emphasis on the solution to the crime. (Schmid 2012: 7)

La dimensión espacial, no obstante, ha sido una constante en el género y es un elemento imprescindible, por cuanto: “to solve a crime in detective stories means to give it an exact location” (Hartman 1999: 212), si bien entraría dentro de la categoría de elementos secundarios a los que nos hemos referido anteriormente, tales como un mero marco o telón de fondo sobre el que se desarrolla la acción. Uno de los primeros críticos en elevar la categoría de lo espacial a un lugar preponderante fue Jameson, quien en uno de sus ensayos sobre la narrativa de Chandler, argumentó que en esta el espacio desempeña un papel mucho más activo, similar al de cualquier personaje o *actant* (Jameson 1993), especialmente gracias a la movilidad y a la posibilidad de establecer conexiones entre lugares aparentemente ajenos. Como hemos visto con anterioridad, las aportaciones de la geografía y, en general, todo el movimiento en torno al giro espacial, han contribuido a reconsiderar el rol del espacio, por lo que cada vez es más frecuente una mayor atención al mismo en la crítica literaria.

Si, como afirma Cresswell, “it is impossible (...) to think of a world without place” (2013: 1), el autor ha de construir un mundo en torno al crimen que presenta. Ese mundo, además, ha de ser plausible y creíble, por cuanto el realismo es uno de los rasgos característicos de la ficción criminal.

Stewart King afirma que el lugar (*place*) es uno de los aspectos más importantes del género, únicamente subordinado al crimen en sí, pues da sentido a este. Por ello, entiende que

crimes are place-specific in the sense that they are rooted in the particular physical, cultural, political, economic, environmental, social and, of course, legal circumstances of the place where the crime is committed. (2020: 211).

Otros críticos han analizado la relación de crimen y lugar, como es el caso de David Geherin, quien subraya “the intimate connection between crime and its milieu” (2008: 8), la cual explica el cometido tan destacado que el espacio tiene en este género narrativo. En la misma línea se pronuncia Gary Hausladen, quien, al estudiar la importancia del espacio en los procedimentales, señala que la localización es un elemento clave para impulsar el desarrollo de la trama, convirtiéndose de esta manera en un aspecto con el mismo rango que los personajes o el crimen en sí (2000: 3-5). George J. Demko se refiere a él como un elemento imprescindible para entender lo que la ficción nos presenta, al tiempo que puede desempeñar diversas funciones. Citando a Eudora Welty, afirma que

Place (...) never really stops informing us, for it is forever astir, alive, changing, reflecting, like the mind of man itself. One place comprehended can make us understand other places better. (Demko 2007)

Por su parte, el lector necesita información espacial para de esta manera construir el mundo en el que se desarrolla la trama. Para Eleonor Bell, esa sería una de las claves para determinar la calidad de la ficción criminal:

“Good” crime fiction therefore encourages an active sociological reading, where the reader becomes an armchair detective of the world around him or her. (2008: 53)

En la misma línea abunda Barry Forshaw, quien se refiere a la demanda creciente por parte de aquel de referencias espaciales⁴⁶, como una pieza fundamental en la lectura.

⁴⁶ “Readers still demand one key element in crime novels that may be quite as important as the protagonist, an atmospherically realised and vividly detailed locale”. (Forshaw 2007: 88)

En el caso de los escritores, ya algunos de los pioneros insinuaron la importancia de las referencias espaciales. Probablemente uno de los primeros en ser conscientes del alcance de las mismas fue G.K. Chesterton, quien en su ensayo de 1901 “A Defence of Detective Stories” se refirió al carácter simbólico que las alusiones al lugar pueden encerrar:

there is no stone in the street and no brick in the wall that is not actually a deliberate symbol – a message from some man, as much as it were a telegram or a postcard. (Chesterton 2011: 21)

A esta función mimética que las referencias espaciales tienen en el género se ha referido también Dennis Porter al insistir que:

crime fiction texts constantly assure the reader of their mimetic function through continued reference to actual places, dates, people and organizations. (Porter 1981: 40)

Posteriormente, P.D. James, autora de catorce novelas protagonizadas por el inicialmente inspector jefe de la policía metropolitana de Londres, Adam Dalgliesh, se ha referido a la importancia de la localización como motor de la acción:

I suspect I am not the only writer of detective fiction whose creative imagination is sparked off, not by a character or an interesting and original method of murder, but by the setting of the crime. (2002: 3)

Unos años más tarde, en su ensayo dedicado íntegramente a la ficción detectivesca, puntualiza algo que insiste en el carácter personal e intransferible de la percepción espacial, sugiriendo que este ha de ser mostrado a través alguno de los personajes y no del narrador omnisciente:

setting, which being integral to the whole novel, should be perceived through the mind of one of the characters, not merely described by the authorial voice, so that place and character interact. (2009: 111)

Evidentemente, en gran parte de la ficción criminal, el personaje a través del que percibimos el mundo narrativo suele ser el investigador, quien actúa como mediador

entre el autor y el lector, transformando el espacio en un lugar específico. Así, “place is space made legible by the detective” (Stewart King 2020: 213), y puesto que lo percibimos desde su óptica es, por lo tanto, subjetivo y propio. No es, en consecuencia, neutral y para algunos geógrafos radicales, como Philip Howell, la percepción y experiencia del espacio es política, en el sentido de que su naturaleza se establece en términos de inclusión/exclusión o acceso/prohibición (Howell 1998). Si recordamos la célebre incursión de Herc, Carver y Prez a los *projects* en el segundo episodio de la primera temporada de *The Wire*, en un intento de demostrar que la ley manda allí, las viviendas sociales son percibidas de una manera completamente diferente. Para los policías se trata de una *no-go zone*, un área similar al de un país en guerra, cuyo acceso únicamente está garantizado mediante el uso de la fuerza. Los residentes, por su parte, aluden a esas mismas torres como un hogar, casi como si se tratara de un *lieu de memoire* a los que se refiere Nora, en el momento en que son demolidas al principio de la tercera temporada. Un mismo lugar, dos percepciones opuestas: hogar/campo de batalla. Cuestiones de identidad, de raza o de orientación sexual afectan, en consecuencia, nuestra manera de percibir el espacio. Como veremos al analizar posteriormente la obra de Pelecanos, el mismo barrio negro del D.C. por el que se mueve Derek Strange con absoluta libertad es, para su compañero Terry Quinn motivo de una inseguridad paranoica que será el desencadenante de su posterior asesinato. La percepción, en este caso, viene determinada por la raza. Para Strange se trata de un entorno habitual y, por lo tanto, familiar. Para Quinn, el único blanco en muchas manzanas a la redonda, se trata de un espacio amenazador y peligroso.

Los lugares que percibimos con los ojos del detective se convierten, al mismo tiempo, para el lector/espectador, en una ventana mediante la que accede a espacios a menudo impenetrables, permitiéndole “to experience normally inaccessible or forbidden activities” (Porter 1981: 40).

La relación entre la ficción criminal y la vida urbana es una constante desde los inicios del género. Christopher Prendergast subraya esta conexión, al tiempo que reconoce la potencia del género para interpretar la complejidad de la ciudad:

(detective fiction) is not only a distinctively urban form; it also proposes an increasingly complex and intractable urban reality can be successfully monitored and mastered. (1992: 2)

Para Eric Sandberg el nacimiento de este hay que enmarcarlo en el momento en que la imaginación colectiva comienza a percibir la ciudad como un lugar peligroso, frente a la anterior sensación que transmitía de seguridad. Esta transformación, que no se produce al unísono, pues ocurre en momentos y lugares diferentes, ni es tampoco total, puesto que seguimos asociándola con aspectos positivos, como la sofisticación cultural o el cosmopolitanismo, está íntimamente ligada a los profundos cambios que la revolución industrial en el siglo XIX trajo a la vida urbana (2020: 336). Los primeros detectives europeos (Dupin o Sherlock Holmes) eran habitantes de la ciudad. De la misma manera, sus sucesores americanos siguieron la tradición, trasladando al otro lado del Atlántico las inquietudes del urbanita. Heather Worthington sostiene que ciudad y crimen están íntimamente ligados: “as crime fiction developed as a genre it represented the perceived realities of crime and its connection with city living” (2011: 6). Podríamos, por tanto, afirmar que el cronotopo habitual de la ficción criminal, especialmente a partir del *hard-boiled*, es el entorno urbano.

Para John G. Cawelti, la ciudad tiene importancia como *milieu* en la historia detectivesca desde los inicios del género, si bien su imagen es dual. Frente al tratamiento poético de la ciudad, propio de la obra de Poe, Conan Doyle o Wilkie Collins, en la que la ciudad moderna se convierte en sujeto de transformación, que de centro industrial y comercial se transmuta en un lugar misterioso y encantado, apareciendo como “a place of exotic and romantic adventure, as the appropriate setting for a new versión of the Arabian nights”, el *hard-boiled* parece franquear las fachadas de esta ilusión para mostrar una imagen desolada de “empty modernity, corruption, and death” (1977: 141).

Lee Horsley, por su parte, abunda en la estrecha asociación entre el *hard-boiled* y los problemas que la vida en la ciudad moderna plantea, de tal forma que el género se presenta ante el lector como:

A manageable tale, a political myth containing the contradictions and ironies that bedeviled the efforts to adjust liberal ideas to the demands of an industrialized, urbanized nation. (2005: 75)

En una línea similar se pronuncia Schmid, para quien la ficción criminal y la geografía radical comparten una premisa común, pues para ambas disciplinas, “the city is a problem that needs to be solved” (1995: 243).

La perplejidad que produce la vida en este nuevo entorno se traduce en miedo, aislamiento y alienación, respuestas a lo que se percibe como la violencia, corrupción y desigualdad de la ciudad. Para Bill Phillips, esta asociación es evidente a partir de la publicación de *The Condition of the Working-Class in England*, de Engels (2017: 102).

No debe extrañarnos, por tanto, que la narrativa criminal haya elegido la localización urbana para una mayoría abrumadora de sus ficciones. A fin de cuentas, a principios del siglo XX el porcentaje de americanos viviendo en ciudades era elevadísimo y la ciudad ofrecía todo aquello que los géneros criminales (el *hard-boiled*, el *thriller noir* o el policiaco procedimental) requerían: diversidad étnica, el abanico completo de clases sociales, el anonimato y multitud de oportunidades para cometer delitos. Cualquier cosa, por poco plausible que nos pueda parecer, puede ocurrir en la ciudad. Parafraseando a la célebre película *The Naked City* (Dassin 1948), posteriormente llevada en forma de episodios a la televisión, “there are eight million stories in the naked city. This has been one of them”. No podemos olvidar tampoco un elemento que, a menudo, se olvida al analizar la ficción criminal. Desde los albores del *hard-boiled*, el género negro ha mostrado una preocupación por aspectos sociales que trascienden la naturaleza del delito. Para Peter Swirski, “like other types of contemporary fiction, crime novels provide complex articulations of prevailing national concerns, social fears, and fantasies” (2016: 25).

4.1. El siglo XIX

En el apartado 3.3.1. nos hemos referido al impacto e influencia que *The Mysteries of Paris*, de Sue, tuvo sobre la obra posterior de Dumas y Dickens, entre otros, no sólo en cuanto a temática y estructura sino además en la popularización de la novela por entregas. Recordábamos también que dicha obra tuvo su respuesta inmediata en obras que, siguiendo el mismo planteamiento, se ambientaban en distintas capitales europeas. El fenómeno se traslada al otro lado del Atlántico y así, en 1845 —dos años después de la aparición de la obra parisina— George Lippard publica *The Quaker City, or the Monks of Monk Hall*, situada en Filadelfia. La elección de esta ciudad no es casual, pues hasta que fue sobrepasada en población por Nueva York hacia 1820, Filadelfia era la mayor ciudad de los Estados Unidos, gracias a su notable actividad comercial (pues era el nexo entre el sur y el norte del país) e industrial, lo que atrajo a un gran número de inmigrantes, mayoritariamente europeos pero también negros del sur. La progresiva pérdida de influencia de la ciudad en términos económicos, en detrimento de Nueva York o Baltimore, hizo que afloraran las primeras tensiones en forma de revueltas, desarrollándose episodios de notable violencia. Todo ello hizo que Filadelfia se convirtiera en “the first city to show the stresses of American urban life (Knight 2012: 136).

Utilizando un modelo similar al de Sue, Lippard describe los peligros y la tensión de la vida urbana, mediante una serie de narrativas que se entrecruzan y que representan a todos los estamentos sociales de la ciudad, mostrando la corrupción y el crimen que la afectan como productos de las aspiraciones egoístas que esta alimenta. La importancia de la obra reside, en palabras de Knight, en la capacidad de Lippard para adaptar el modelo francés proporcionándole un elemento puramente americano:

Lippard's *The Quaker City* was both a powerful continuation of the new *Mysteries* tradition and also a radical re-imagining of the story without aristocrats, without patronization, without the touristic element lurking in the work of Sue, Féval and even to some extent Reynolds. Most important, it is without their range of improbable positives, from aristocrats to noble, even saintly women. Lippard avoided writing for the excitement of travelers and the self-validation of moral optimists. In his America there were no clean-skin heroes. (2012: 153)

Dos años más tarde, Ned Buntline, el seudónimo que utilizaba Edward Zane Carroll Judson, publicó *The Mysteries and Miseries of New York* (1847). Buntline, más conocido como el creador del mito de Buffalo Bill, mezcla la tradición europea de Sue y Reynolds con características propias americanas al igual que hizo Lippard. En el prólogo de la obra se refiere a la misma como “a perfect daguerrotype of this great city”, añadiendo una referencia científica y racional a la disección que realiza de la vida en los barrios de Five Points y el Bowery. Nueva York, debido, entre otras razones a su crecimiento desmesurado —basta indicar que, si en 1820 Manhattan se extendía hasta la calle 10, cuarenta años más tarde había planes para construir más allá de la calle 155, lo que da una idea de la voraz expansión de la ciudad (Knight 2012: 157)— fue, en las décadas de 1840 y 1850, testigo de revueltas similares a las vividas en Filadelfia entre inmigrantes y autóctonos, entre ellas la de Astor Place, ocurrida en 1849, y que dejó cerca de treinta víctimas mortales civiles. Parte activa de la misma fue el propio Buntline, a través de sus columnas periodísticas y de una supuesta asociación con algunas de las bandas criminales que por entonces operaban en la ciudad, por lo que fue condenado a un año de prisión. De los enfrentamientos entre inmigrantes irlandeses e italianos y de las maniobras políticas del senador Tweed, de quien hemos hablado con anterioridad en el apartado dedicado a la ciudad de Nueva York, nos da un relato muy pormenorizado la película *Gangs of New York* (Scorsese 2002).

El subtítulo del folletón (*A story of real life*) insiste de alguna manera en la línea iniciada por Lippard que separa los misterios europeos de los americanos. A diferencia de los primeros, tanto *The Quaker City* como *The Mysteries and Miseries of New York* carecen de referentes morales que ofrezcan un modelo de redención, bien a través del liberalismo cristiano presente en Sue o de unos valores democráticos y morales como es en el caso de Reynolds. Los personajes de Buntline difícilmente pueden ser calificados de héroes, por cuanto en el conflicto social en el que se mueven han de actuar de manera ambivalente, forzados a tomar decisiones moralmente ambiguas (Knight 2012: 158-160).

Tanto Buntline, como Lippard con anterioridad, aportan algo genuinamente americano al género del gótico urbano y, por extensión, a la representación de la ciudad. Si el retrato que los misterios de París y Londres proporcionan de las respectivas

ciudades es el de una “federation of separate zones with substantial journeys to be made between them, socially and physically”, tanto Filadelfia como Nueva York aparecen como “a set of adjoining zones where poor and rich cross paths with some risk to each other”, ejemplos de una topografía, debida en buena medida a razones de “juventud” o cercanía histórica, que representa una mezcla de democracia y conflicto esencialmente americana (Knight 2012: 174-175). Estas razones explican parcialmente su éxito, por cuanto por primera vez, la ciudad americana se muestra desde una perspectiva propia, dando voz a las preocupaciones que el fenómeno urbano despertaba entre sus habitantes. De alguna manera, la búsqueda de una voz característica que se puede apreciar en la literatura del siglo XIX en los Estados Unidos tiene su contrapartida en la narrativa popular.

El éxito de los misterios fue enorme: Knight contabiliza hasta trece versiones diferentes, ambientadas en distintas ciudades. A *The Quaker City* le siguió *The Mysteries of Philadelphia* (1853), de George Thompson y en el mismo año apareció *The Mysteries and Miseries of San Francisco*, publicada anónimamente. Son dos ejemplos de un fenómeno que se extendió por las grandes ciudades del país, para mostrar las tensiones de la vida urbana. Paralelamente, conviene destacar que prácticamente al mismo tiempo que aparecen estas obras, que muestran, de manera sensacionalista, el lado violento y corrupto de la ciudad, se crean en muchas de ellas los primeros departamentos de policía. Tomando como modelos la que se considera la primera fuerza policial metropolitana, la *Sûreté* parisina, fundada por Eugène Vidocq en 1812 y la londinense, creada por Sir Robert Peel en 1829 y para muchos el padre de la policía moderna, las ciudades americanas comienzan a hacer lo propio en un momento de rápido crecimiento. Así, Boston crea su cuerpo de policía en 1833, y a esta le siguen Nueva York, en 1845 y Chicago y Filadelfia, ambas en 1854 (Panek 2003: 7). La creación de estos departamentos no supuso, en general, una solución a los problemas de delincuencia de la ciudad. En muchos casos, la corrupción y la utilización partidista de estos cuerpos provocó su disolución y refundación, creando entre la población una desconfianza razonable sobre su eficacia. Esta será, como veremos más adelante, una de las razones de la aparición de agencias privadas de detectives, como la Pinkerton, cuya importancia para el desarrollo del género es fundamental.

Al tiempo que los misterios gozaban del favor del público a ambos lados del Atlántico, Poe sentaba las bases del género detectivesco clásico al incorporar los elementos que lo hacen reconocible en los relatos protagonizados por Auguste Dupin (“The Murders in the Rue Morgue,” “The Mystery of Marie Rogêt” y “The Purloined Letter”, publicadas respectivamente en 1841, 1842 y 1844):

the metropolitan setting, the violent crime scene in an apparently locked room, the vain, befuddled law enforcement official, the wronged suspect, the confession, the cleverly convoluted solution (...) with an exotic perpetrator, the class antagonisms implicit in the genteel detective’s apprehension of the violent working-class criminal, and the masculine camaraderie of a supercilious gentleman mastermind and his credulous companion/narrator. (Nickerson 2011: 17)

Poe es posiblemente el precursor en la localización del crimen en la ciudad, si bien el París escenario de estos misterios no es más que un mero telón de fondo en el que se desarrolla la acción. No hay descripciones profusas de la ciudad, ni explicaciones de las tensiones que en ella se producen; en definitiva, no hay una intención de “leer” la ciudad. Para el lector, saber que el terrible asesinato de la calle Morgue se produce en París es suficiente para entender que actos así sólo pueden producirse en lugares donde el anonimato y el desorden social garantizan la impunidad de dichos actos, al tiempo que proporcionan verosimilitud a lo relatado. La contribución de Poe no es la de interpretar la ciudad, sino la de dotar al género de gran parte de las características que le hacen reconocible.

4.2. El *hard-boiled*

Entre la publicación de los relatos de Dupin y la aparición de Sherlock Holmes, el género parece no tener continuidad, con la excepción de las series de misterios antes comentadas, que, si bien muestran el crimen en la ciudad, se inclinan más hacia el gótico urbano, con elementos propios del romance. La popularidad del personaje de Conan Doyle marca el inicio de lo que podemos llamar la edad dorada del *whodunit*, especialmente en Gran Bretaña, representada por Agatha Christie y que tuvo un éxito

inmediato en los Estados Unidos, en los que surgieron innumerables imitadores, como S.S. Van Dine⁴⁷, entre otros.

Para Maureen T. Reddy, la diferencia entre las novelas de Philo Vance o de Nero Wolfe⁴⁸, ambientadas ambas en Nueva York, y las del *hard-boiled* reside en que las primeras pueden ser calificadas de “urbane (as) their-upper-middle-class world gesture more toward Europe than toward actual American cities”, mientras que las últimas son “urban, (set) in the gritty, newest cities of the west” (2011: 136-137), como si la contraposición entre ambos estilos fuera también una cuestión geográfica de antagonismo entre el Este, más apegado a la tradición europea, y el Oeste, más identificado con el espíritu de frontera.

Quizás la frase que mejor resume la aparición de la ciudad en la novela criminal es la que Raymond Chandler dedicó a Dashiell Hammett al reconocer su admiración por la contribución de su obra al género, pues el mérito de este residía en que “took murder out of the Venetian base and dropped it into the alley” (1988: 14). Por primera vez la novela detectivesca o criminal se asoma al callejón, a la realidad de la vida urbana. A diferencia de sus predecesores, el *hard-boiled* se aleja de esos entornos cerrados, casi claustrofóbicos, de mansiones y de espacios delimitados por la pertenencia a una clase social, para adentrarse en el realismo y en el caos urbano.

Anteriormente hemos mencionado la creación de los primeros departamentos policiales en las principales ciudades americanas, así como su utilización por parte de las

⁴⁷ Seudónimo de Willard Huntingdon Wright (1888-1939), autor de una serie muy popular protagonizada por el detective Philo Vance, una suerte de Sherlock americano, extravagante y sumamente inteligente, del que se burló Chandler calificándolo como “probably the most asinine character in detective fiction” (Powell 2012: 328-329).

⁴⁸ Detective creado por el escritor Rex Stout (1886-1975), muy influenciado por Conan Doyle. Es el protagonista de más de cuarenta y seis novelas ambientadas en Nueva York, en las que resuelve todo tipo de misterios desde su domicilio, a causa de su obesidad. Para el trabajo de calle depende de su ayudante Archie Goodwind, quien realiza todas las gestiones que implican desplazarse por la ciudad (Powell 2012: 317-318).

autoridades locales para prácticas que no contribuían a recibir la consideración de la población. De carácter preventivo, los primeros cuerpos policiales no contaban con unidades de investigación y ni siquiera con agentes de paisano, por lo que su acción era fundamentalmente disuasoria, entendiendo que la presencia de uniformados en las calles evitaría la comisión de delitos, o directamente represora, por cuanto los agentes eran utilizados para apaciguar revueltas. A esto hay que unirle la carencia de un cuerpo de policía nacional que pudiera operar entre los distintos estados, lo que impulsó la creación de agencias de detectives privados que proporcionaban lo que las distintas fuerzas policiales locales no podían ofrecer: la capacidad de moverse por todo el territorio del país y el anonimato de sus empleados. Así, en 1850 se crea en Chicago la agencia más famosa de detectives de todo el país, la Pinkerton, que además de contar entre sus empleados con el propio Dashiell Hammett, antepuso la labor de investigación a la meramente preventiva propia de los cuerpos policiales.

David Frisby ha analizado con profusión la influencia que los métodos de la agencia han tenido sobre el *hard-boiled* americano y cómo las recomendaciones que, en forma de reglas, Pinkerton daba a sus operativos se han reflejado en la escritura de Hammett y, posteriormente, en un gran número de autores del género. La agencia Pinkerton valoraba en sus agentes dos capacidades: la de actuar como “shadow” y como “roper”, es decir, la habilidad de pasar desapercibido en cualquier contexto siguiendo al investigado y la facilidad de entablar conversación con desconocidos, independientemente de su procedencia social, con el fin de sonsacarles información. La detección pasa de ser una actividad intelectual, como la ejercida por Sherlock Holmes, para convertirse en una salida laboral, una profesión moderna adaptada a la nueva realidad urbana. El detective trabaja en secreto, incluso si es necesario haciéndose pasar por criminal, y en solitario, rasgos que después encontraremos en los protagonistas de la novela criminal. Además, se espera de él que elabore informes extremadamente minuciosos, en los que ha de incluir detalles pormenorizados sobre lugares, tiempos y actividades, así como también relatos fidedignos de las conversaciones mantenidas, oídas o espiadas, reproduciendo el lenguaje utilizado por los vigilados (2001. 73-99).

El reflejo en el *hard-boiled* es evidente: desde la atención al detalle de las localizaciones, de los lugares en los que investiga el detective, hasta los rasgos que caracterizan al personaje: la movilidad, la desenvoltura con la que se mezcla en cualquier ambiente social, el talento para iniciar conversaciones con extraños, la soledad con la que desempeña su trabajo, sin olvidarnos del lenguaje utilizado: seco, en ocasiones brutal, tan real que parece salido de ese callejón sobre el que Hammett proyecta la luz. La precisión a la hora de describir la vida urbana es uno de los rasgos que han caracterizado la ficción criminal americana: “since its inception, noir fiction has depicted American urban life with unflinching accuracy” (Haut 1999: 179).

Para Sean McCann, la ola de delincuencia que trajo la prohibición, con la aparición de bandas que traficaban con alcohol, despertó la conciencia hacia estos nuevos fenómenos de organizaciones criminales jerarquizadas; como consecuencia, los escritores de *pulp* comenzaron a abordar el problema con un nuevo tipo de historia de detectives. Atrás quedaba el sofisticado investigador y los misterios de la habitación cerrada. Ante un nuevo tipo de crimen, era necesaria un nuevo tipo de ficción: mucho más realista y con un énfasis en la violencia y corrupción que asolaba la metrópolis (2010: 43). Por su parte, Porter enmarca el nacimiento del investigador privado, por un lado en un contexto histórico que había dejado atrás la revolución industrial representada por el acero, la máquina de vapor, la extensión del ferrocarril y una vertiginosa urbanización para sustituirlos por la electricidad, el teléfono, el automóvil, los rascacielos y el cine como entretenimiento; y por otro, en un contexto geográfico muy determinado: el Oeste americano, en un momento en el que la frontera había llegado a su final, pues no quedaban tierras por descubrir (2006: 95). Los personajes ya no eran miembros de la alta sociedad enfrascados en un juego intelectual. Eran seres humanos reales que vivían existencias duras y pasaban la mayor parte del tiempo en el lado sórdido de la vida. La ciudad es un campo de batalla, despiadado, a menudo brutal, en el que la existencia se reduce a un combate en el que sólo sobreviven los más fuertes.

Si bien la visión urbana del *hard-boiled* comparte algunos de los rasgos que Benjamin definió como centrales en la ficción detectivesca inicial, desde la importancia del investigador privado/*flâneur* y la identificación metafórica de la ciudad con los

peligros de la jungla (Sandberg 2020: 338), otras características la separan de su homóloga europea. Por un lado, frente a la relativa cohesión y legibilidad de la metrópolis europea del siglo XIX, la ciudad americana aparece como un ente dividido, “fundamentally fragmented” (Jameson 2016: 6-7). Por otro, si la aparición del crimen en la ficción europea era visto como un hecho anormal, una interrupción en la moralidad y el orden cotidianos, en la ciudad americana la violencia es percibida como un hecho intrínseco e inevitable en la naturaleza urbana. La figura que actúa como ligazón de ambos fenómenos (la atomización de la ciudad y la violencia generalizada) será, en consecuencia, el detective (Sandberg 2020: 338).

A pesar de la consideración general de Hammett como uno de los pioneros del género, conviene recordar la importancia del hoy olvidado Carroll John Daly⁴⁹, autor del que se considera primer relato *hard-boiled*, “Knights of the Open Arm” en la revista *Black Mask* en 1923 y creador del detective Race Williams, protagonista de una decena de novelas y de más de treinta relatos, en el que muchos consideran se inspiró el propio Hammett para su *Continental Op*. Para McCann, dos son las aportaciones fundamentales que justificaban la importancia de Daly en la evolución del género: por un lado la caracterización del personaje, al hacerlo heredero de la tradición fronteriza del individuo que se mueve entre la autoridad legal y el submundo criminal (“just a halfway house between the dicks and the crooks”), y por otro la narración en primera persona, que lo representa como un individuo insubordinado y sardónico. Y en esa narración en primera persona reside la otra aportación al género: el lenguaje real de la calle, el que utiliza para confraternizar en tugurios y antros, con el que se dirige a los criminales que persigue, un lenguaje coloquial y con errores gramaticales (2010: 45-46). Por primera vez, el detective habla el idioma de la clase trabajadora urbana, con la que se identifica. Recordemos que la investigación ya no es una afición intelectual practicada por las clases altas, sino un

⁴⁹ (1889-1958) Además de Race Williams, fue el creador de otros detectives, como Vee Brown o Satan Hall. Su popularidad declinó a mediados de la década de 1930, debido en parte, a la fragilidad de sus argumentos y cierta tendencia al melodrama. En cualquier caso, su aportación al *hard-boiled* se considera capital y ha sido reconocida, entre otros, por Horsley (Powell 2013: 96-98).

oficio remunerado que implica, además, deambular por los extremos de la ciudad, conectándolos y haciéndolos, en definitiva, legibles.

Hammett comienza unos meses más tarde a publicar las historias protagonizadas por el agente de la continental. Ambientadas las primeras en San Francisco, el mundo que describe es reconocible y verosímil. En 1929 destina a este agente a una ciudad imaginaria de Montana, Personville. *Red Harvest* comienza con una descripción de esa ciudad a la que todos llaman Poisonville, descripción que parece una evocación del paisaje del capitalismo industrial moderno norteamericano:

The city wasn't pretty. Most of its builders had gone in for gaudiness. Maybe they had been successful at first. Since then the smelters whose brick stacks stuck up tall against a gloomy mountain to the south had yellow-smoked everything into uniform dinginess. The result was an ugly city of forty thousand people, set in an ugly notch between two ugly mountains that had been all dirtied up by mining. Spread over this was a grimy sky that looked as if it had come out of the smelters' stacks. (Hammett 1992: 1)

Inspirada en las experiencias vividas en Butte, donde fue enviado por Pinkerton para impedir la organización sindical de los mineros, su Personville nos recuerda a las ciudades industriales de las Midlands que describiera Dickens. No hay aquí, sin embargo, ningún elemento que pueda servir de contraste a la fealdad del lugar. De alguna manera, Hammett, al resaltar el carácter lúgubre y desolado de la ciudad parece prepararnos para una realidad dura e implacable, una realidad que será una constante a lo largo del género: “Hammett’s *Red Harvest* remains the template for the noir critique of urban America” (Haut 1999: 179).

Si Personville es el modelo sobre el que se construye la crítica de la ficción criminal a la América urbana, no podemos olvidar que en obras posteriores Hammett traslada al Continental Op y, posteriormente a su personaje Sam Spade, a San Francisco, del que dará detalladas descripciones de barrios y calles (de hecho, hay rutas literarias en esta ciudad que permiten seguir la pista de estos dos detectives). Como ha destacado Jesús Ángel González, San Francisco aparece retratado como “la ciudad más corrupta en el estado más corrupto” de Estados Unidos. (2004: 87)

Tanto Hammett como Chandler describen la ciudad de un modo calificado como “antipicturesque” (Porter 1981: 86-87), es decir, que en lugar de mostrarnos el paisaje de la ciudad en términos estética y visualmente inspiradores, se centra más en la sordidez del deterioro y la miseria del entorno urbano, un entorno que para el propio Chandler es lúgubre y tenebroso y cuyas calles “were dark with something more than night” (1973: 7). El Los Ángeles de Chandler es “a baroque landscape of corruption and perversity” (McCann 2010: 53), un entorno viciado y maligno por el que se mueve un héroe “who is not himself mean, who is neither tarnished nor afraid” (Chandler 1988: 7), un hombre que no sólo ilumina los pasajes más oscuros de la ciudad (hoteles de mala muerte, bloques de apartamentos de rentas bajas, callejones) sino que es capaz de desenterrar los secretos del pasado sin los cuales es imposible entender la ciudad. Si la aportación de Hammett es la inclusión de tres elementos fundamentales para el género como son un nuevo lenguaje, un nuevo tipo de investigador y un nuevo paisaje simbólico para la ficción criminal americana, Chandler perfecciona la innovación, y, en el caso del paisaje urbano, contribuye con una esmerada atención a la descripción del escenario (*locale*) en el que transcurre la acción (Porter 2006: 103-104). En el caso de Fredric Jameson, gran admirador de Chandler, a quien describe como “a painter of American life”, el *hard-boiled* permite abordar, mediante la descripción parcial e incompleta de lugares y espacios, percepciones fragmentadas de la realidad que, paradójicamente, resultaban inabordables para la llamada literatura seria (Jameson 1970: 624). Para Knight, la verdadera innovación en la narrativa de Chandler y de Hammett es lo que define como “this modern and innovative sense of anomie”, en la que la localización desempeña un punto crucial al situarse en las ciudades del lejano Oeste, descritas como “shapeless, valueless, traditionless” (2004: 113).

En *Playback* (1958), la única novela que Chandler no ambientó en Los Ángeles, este parece anticipar el modelo de ciudad de las 100 millas a la que se refería Sudjic: un paisaje desolado de kilómetros de autopistas sin fin. Ambientada en la ciudad californiana de Esmeralda, nombre ficticio para referirse a La Jolla, en San Diego, donde el autor pasó sus últimos años, Marlowe se mueve conduciendo entre Los Ángeles y San Diego, en un entorno fantasmal, casi distópico:

divided six-lane superhighway dotted at intervals with the carcasses of wrecked, striped and abandoned cars tossed against the high bank to rust. (Chandler 1995: 800)

Este paisaje de pesadilla tiene como destino una ciudad, Esmeralda, que ofrece una falsa promesa. Tras los coquetos escaparates de la calle principal, se esconden “broken crates, piles of cartons, trash drums, dusty parking spaces, the backyard of elegance” (Chandler 1995: 834). Ciudad de simulacro, de apariencias e ilusiones rotas, Esmeralda parece un enorme decorado salido de algún estudio abandonado de Hollywood. Chandler anticipa un paisaje que es extensible a cualquier ciudad americana: decadencia urbana, restos al borde de la autopista y pobreza. Su gran villano es la expansión urbana, cuyo desarrollo deja un paisaje de ruinas y abandono (Swirski 2016: 117-118).

Para John Scaggs, la ciudad del *hard-boiled*, el entorno urbano que Hammett, Chandler o McDonald describen, tiene muchas similitudes con la ciudad industrial moderna de *The Waste Land* (1922), de T.S. Eliot, un infierno por el que circulan atrapados unos habitantes cuyas vidas carecen de sentido. El Los Ángeles de Chandler es una ciudad irreal, caracterizada por el artificio, la insustancialidad y la imitación. Ciudad de mentiras, de fachadas que atraen a los incautos con la promesa de un nuevo principio con el que olvidar el pasado (2005: 70-71).

Otra lectura de las descripciones urbanas del *hard-boiled* es la que sugiere Reedy, en clave racial, haciendo referencia a esa topografía genuinamente americana a la que aludía Knight en la que se mezclan democracia y conflicto:

The urban settings of the hard-boiled are intimately intertwined with racial codes, as cities are where one finds large minority and immigrant populations (2011: 139).

Un ejemplo de este componente racial aparece, por ejemplo, en *The High Window* (1942), de Chandler. Marlowe describe el deterioro de Bunker Hill, que pasó de ser en la década de 1920 una de las zonas residenciales más privilegiadas de Los Ángeles a un vecindario superpoblado y decadente unos años después, en parte por la presión de la creciente población inmigrante, mayoritariamente afroamericana, en parte por la

construcción de un ferrocarril cercano y la apertura de nuevas autopistas en la zona que provocó el éxodo de sus moradores a lugares más alejados. La decadencia que Marlowe percibe de ese vecindario antaño habitado por las clases pudientes hace que se lamente en los siguientes términos: “lost town, shabby town, crook town” (Fine 2000: 184).

En 1949 William R. Burnett publica *The Asphalt Jungle*, llevada a la pantalla un año después (Houston 1950). Ambientada en una ciudad del Mid West, situada junto a un río cuyo nombre no se menciona, la novela comienza su segundo capítulo con una poderosa descripción de lo que algunos han considerado pudiera tratarse de Cincinnati:

A dark, blustery night had settled down like a cowl over the huge, sprawling Midwestern city by the river. A mist-like rain blew between the tall buildings at intervals, wetting the streets and pavements and turning them into black, fun-house mirrors that reflected in grotesque distortions the street lights and neon signs.

The big downtown bridges arched off across the wide, black river into the void, the far shore blotted out by the misty rain; and gusts of wind, carrying stray newspapers, blew up the almost deserted boulevards, whistling faintly along the building fronts and moaning at the intersections. Empty surface cars, and buses with misted windows, trundled slowly through the downtown section. (Burnett 2000: 12)

La ciudad ha devenido en un ente salvaje y despiadado, una selva azotada por la lluvia y el viento, solitaria, inhóspita y amenazante. Las luces que en otros momentos la hacían atractiva y deseable son ahora reflejos distorsionados que confunden y desorientan. Es un paisaje dramático, desolado, augurio de que algo malo va a ocurrir. La urbe se convierte entonces en lo que George Grella calificó como “the Great Bad Place” (1980: 34), el lugar de pesadilla, donde residen el fracaso y el caos. Una visión sumamente pesimista del fenómeno urbano, que perdurará en décadas posteriores y a la que forzosamente nos tendremos que referir en el análisis de nuestro corpus.

4.3 El *police procedural*

El final de la segunda guerra implica cambios en el género, cambios que se van haciendo visibles con lentitud. Esta evolución es el resultado de notables transformaciones sociales. La vuelta a casa de cientos de miles de veteranos de guerra, victoriosos frente al mal encarnado por el nazismo hace que un halo de optimismo recorra el país, pero el héroe solitario no parece ser suficiente para combatir el crimen que aún reina en las ciudades, por lo que parecen necesarias otro tipo de actuaciones. Y es aquí donde entran los distintos cuerpos policiales. Vilipendiados durante un tiempo, por considerarlos corruptos y excesivamente dependientes del poder local, como hemos visto anteriormente, la incorporación a los mismos de muchos de esos veteranos de guerra produce un cambio de percepción en la población. Buena muestra de ello son las primeras obras en las que el protagonismo recae en un policía, como *Signal Thirty-Two* (1950), escrita por un veterano de guerra y ex agente de policía, MacKinlay Kantor. Ambientada en la comisaría del distrito 23 de Nueva York, lo más notable de la obra es que se centra en la figura del policía de a pie, no en la del detective, algo que en el momento de su publicación se consideró revolucionario y que posteriormente, en la década de 1970, se convirtió en algo muy común.

Comienza a surgir lo que se ha denominado el *police procedural*, subgénero que se caracteriza por cuatro elementos principales, que lo distinguen de otro tipo de obras protagonizadas por policías. En primer lugar, hay que destacar la atención que se presta al trabajo real de los policías, así como a las regulaciones que afectan su trabajo y a los procedimientos que aplican al mismo. Se narra minuciosamente, en consecuencia, la burocracia implícita a la labor policial. En la misma línea se inscribe la segunda de las características, que es la descripción del crimen en sí, de la escena del hecho y del cadáver, en ocasiones proporcionando detalles descarnados y muy gráficos de este. El tercero se refiere a la consideración del trabajo de investigación como una labor de equipo, una “ensemble performance” en la que cada miembro aporta algo: uno puede ser un hábil interrogador, otro un agudo observador... la suma de estos talentos particulares dará como resultado la resolución del crimen. Por último, la investigación de varios crímenes de manera simultánea, de manera que los protagonistas están enfrascados en distintas

tramas a la vez (Hausladen 2000: 17-18). Como vemos, los cuatro elementos comparten un mismo fin: hacer creíble el género. Para Robert Winston y Nancy Mellerski, el auge del procedimental se ha de entender como una respuesta “to the technological penetration and increased bureaucratic complexity of post-industrial society” y una reacción a la nueva realidad socioeconómica, que demanda un “corporate detective”, un grupo lo suficientemente variado como para abordar la complejidad de la realidad tras la segunda guerra mundial. Al mismo tiempo, la individualización de cada uno de los miembros de ese equipo tiene un efecto tranquilizador sobre el lector/espectador, por cuanto “(it) mediates the public's fears of an overextended and inhumane police power” (1992: 6). Como veremos posteriormente al analizar *The Wire*, la pervivencia de estos cuatro elementos, así como algunas de las razones de su éxito perduran hasta hoy.

El gran impulso a este subgénero parece provenir, al menos en primera instancia, no de la literatura sino de los medios audiovisuales. Para Leroy L. Panek, la serie *Dragnet* es la gran impulsora de esta atención a la policía (2003: 41)⁵⁰. *Dragnet*, que comenzó como un serial radiofónico en 1949 pasó casi inmediatamente a la televisión, en 1951, en la que se mantuvo durante más de ocho años⁵¹ con un enorme éxito de audiencia, lo que hizo que incluso se llevara a la gran pantalla en 1954. Escrita, producida, dirigida e interpretada por Jack Webb, la serie está protagonizada por el detective de la policía de Los Ángeles, el sargento Joe Friday, quien gracias a su empeño y dedicación resuelve los casos más intrincados que se le presentan, siempre con la inestimable colaboración del resto del departamento. La imagen que proyecta la serie es la de un departamento de policía formado por tipos corrientes (“regular Joes”) que no destacan por su brillantez intelectual o por la osadía propia del héroe solitario. Son individuos que basan su éxito en

⁵⁰ No obstante, Ellery Queen consideraba al cómic *Dick Tracy*, aparecido en 1931, como “the world’s first procedural detective of fiction in the modern sense” (González López 2004: 264), si bien desde un punto de vista de la descripción urbana no aporta nada relevante.

⁵¹ Tras estas temporadas, la serie fue relanzada entre 1967 y 1970.

el tesón, en el trabajo cotidiano y, por supuesto, en la cooperación y colaboración con el resto de miembros del cuerpo.

Pese a que pueda parecer un giro inesperado respecto a la tradición del *hard-boiled*, hay, en cierta forma, una continuidad con este. En efecto, el propio Webb, curtido en los seriales radiofónicos de los años 40, toma prestadas algunas licencias de aquel, como el uso de un narrador en primera persona, aunque lo novedoso es que en este caso pertenece al propio sargento Friday y no al detective solitario. De esta manera el protagonista parece recoger el testigo del agente de la Continental, si bien ahora no trabajando para un cliente concreto sino para una institución determinada. Al dotar a la serie de un carácter semi-documental, Webb convierte al hasta entonces algo dudoso narrador en uno cuya visión de la ciudad, si bien limitada, es más fiable que ese héroe que se mueve en ocasiones en la ambigüedad moral.

Ed McBain, quien debutó en la literatura con *The Blackboard Jungle*⁵² (1954), una novela basada en sus experiencias como profesor en un centro de formación profesional para jóvenes problemáticos en Nueva York, al que se incorpora después de haber servido en el ejército, publica en 1956 *Cop Hater*, la primera de una larga lista de novelas ambientadas en la comisaría del distrito 87 de la ciudad de Isola, a la que nos hemos referido con anterioridad. A pesar de que todas las novelas de la serie comienzan con la misma aclaración ("The city in these pages is imaginary"), es fácil deducir que Isola (isla en italiano) se refiere al *borough* de Manhattan, en Nueva York⁵³, al que tomó como referencia para construir lo que algún crítico ha calificado como *the big bad city* (Swirski 2016: 156), tomando prestado el título de la novela número cuarenta y nueve de la larga

⁵² Aunque publicada bajo el nombre Evan Hunter, que es el que adoptó tras cambiar legalmente el suyo original, Salvatore Lombino. Ed McBain era el seudónimo que utilizaba para la serie del Distrito 87.

⁵³ Ante el enorme éxito de sus novelas en Suecia, un periodista de esta nacionalidad escribió a McBain pidiéndole un mapa del 87th precinct. La respuesta de este fue facilitarle una lista de equivalentes, disponible en la siguiente dirección http://www.edmc bain.com/forum/forum_posts33ebf6fd.html?TID=60.

saga. Más que una ciudad concreta, Isola es una parábola de la ciudad moderna, una sinécdoque, un estado de la mente. "I see the city in the 87th Precinct as being a metaphor for the entire world" (Raab 2000), reconoció el propio McBain en una entrevista, porque los problemas que describe son aplicables a cualquier metrópolis moderna: conflictos raciales, intolerancia, corrupción y violencia patológica son hechos cotidianos en la vida de sus habitantes.

En este paradigma de ciudad moderna, McBain presenta por primera vez un héroe colectivo, casi perfecto, pues parece el resultado de la suma de las virtudes que cada uno de los miembros del cuerpo poseen:

The original concept (...) was to use a squad room full of detectives as a conglomerate hero. I would try to portray accurately the working day of a big-city cop, but I would do so in terms of a handful of men whose diverse personalities and character traits, when combined, would form a single hero - the 87th precinct. To my knowledge, this had never done before, and I felt it was unique. (Panek 2003: 56-57)

Lo que McBain proporciona al lector y, por extensión, a la sociedad, es la tranquilidad de saberse protegido por una maquinaria que es la suma de sus partes, una institución que saca lo mejor de cada uno de sus miembros para ponerlo al servicio de los ciudadanos. Combatir el crimen y la corrupción reinante no está en manos ya de rebeldes solitarios, sino de mecanismos perfectamente engrasados conformados por individuos ordinarios, pero con un objetivo común. Esta idea de un grupo de hombres corrientes trabajando por un bien público tiene su origen, al menos parcialmente, en la experiencia de la segunda guerra mundial, en la que participó un buen número de autores que se incorporan al género. De ahí ese énfasis en la colaboración grupal, en el vínculo que se crea entre sus miembros en situaciones de estrés, en el trabajo rutinario y monótono, incansable, de escasa brillantez pero que cuando se pone en conjunto da frutos. De alguna manera, es un tipo de ficción que ensalza los valores de una vida de clase media, de la moral y el comportamiento adecuado a esos estándares. En definitiva, un género que retrata la lucha del bien contra el mal.

Conviene destacar que ese espíritu bélico se traslada a la ciudad. La guerra, en este caso, es contra el crimen, y los procedimentales se van haciendo más pesimistas a medida que nos adentramos en la década de 1960. Comienza a percibirse un sentimiento de derrota, pues a pesar de ganar pequeñas batallas —la resolución de los crímenes que cada libro de la serie presenta— se intuye la sensación de que es una guerra perdida, como si, de alguna manera, se tratara de una traslación al país de lo que estaba ocurriendo en Vietnam, del que llegaban noticias de victorias militares al tiempo que se reclamaban más tropas para derrotar definitivamente al comunismo. Este espíritu de abatimiento y desánimo se trasladará a la década posterior, marcada por lo que el presidente Nixon denominó *the War on Drugs*, declarada oficialmente en 1971 al tildar a las drogas como el enemigo público número uno y a sus usuarios como delincuentes (Dufton 2012). Las consecuencias y la (dudosa) eficacia de esta política son uno de los grandes temas que impregnan *The Wire* y sus resultados son visibles hoy en día.

No obstante, el retrato de la ciudad que emerge en estas novelas es más “a more generic urban place” (Hausladen 2000: 36) que una evocación de un lugar concreto. Si bien a lo largo de la serie encontramos descripciones de lugares, éstos carecen de una personalidad propia, siendo perfectamente trasladables a cualquier otra gran ciudad americana. En este sentido, lo que McBain propone es muy similar a lo que en la década de 1980 ofrece la serie televisiva *Hill Street Blues*⁵⁴: una ciudad indeterminada, de forma que el espectador (el lector, en el caso de McBain) pueda identificarse con el entorno. La intención de Bochco, era que la ciudad de la ficción se pareciera a Chicago, Pittsburgh y Buffalo (MeTV 2016), aunque gran parte de ella se rodó en Los Ángeles, incluidas las tomas exteriores. Como veremos posteriormente, la tendencia de crear lugares “universales” se rompe en detrimento del auge de lo local.

Howell, sin embargo, afirma que el procedimental es un género mucho más adecuado para abordar la complejidad de la experiencia urbana frente a la visión unívoca

⁵⁴ Creada por Steve Bochco y Michael Kozoll, sus ciento cuarenta y seis episodios fueron emitidos por la cadena NBC desde 1981 hasta 1987. Estrenada en España con el título *Canción triste de Hill Street*, alcanzó una enorme popularidad y dio paso a un gran número de series con un formato similar.

del detective del *hard-boiled*. Si este encarna una “*rationalist belief that the city is ultimately knowable*” (1998: 360) y por tanto, legible, la estructura narrativa del procedimental, con los diversos puntos de vista (de policías, criminales o de simples ciudadanos); así como la fragmentación y el solapamiento de múltiples historias parece responder de manera más veraz a los diversos relatos que conforman la vida en la ciudad, una vida que es, en todo caso, compleja, parcialmente aprehensible y que nunca se llega a entender en su integridad. Partiendo de esta idea, Peter Messent relaciona esta multiplicidad de puntos de vista con las teorías de De Certeau acerca de la representación de la ciudad mediante la acumulación de múltiples desplazamientos y narraciones (2013: 68). Sólo a través de la conjunción de experiencias individuales y de su percepción podremos acercarnos de manera veraz al fenómeno urbano: “*only thus can the city be adequately and honestly represented*” (Sandberg 2020: 339).

Para Swirski, si el *hard-boiled* lanzó el jarrón veneciano al callejón, el mérito de McBain es un paso más en la evolución del realismo del género. Ya no estamos ante el héroe, el hombre completo y sin tacha al que aludía Chandler, sino ante un grupo de hombres imperfectos, con facturas sin pagar y problemas domésticos. El glamur idealizado del detective del *noir* se ha transformado en un coche patrulla en el que se amontonan los envoltorios de comida rápida y las tabletas para la acidez de estómago:

It was the hardboiled penslingers who took crime out of a British drawing room and dumped it in the middle of the American backstreet. But it was McBain who tossed it in the back of a city police cruiser on a pile of lurid tabloids, junk food litter, crack spoons, economic avarice, me-first mentality, and racial prejudice. (Swirski 2016: 129)

Otro de los elementos destacables en su obra es que, por primera vez, la actuación policial y detectivesca no recaerá exclusivamente en anglosajones. Si hasta ahora la presencia de afroamericanos o latinos no dejaba de ser muy reducida y, en los casos en que aparecían su papel era el de meros acompañantes o, directamente el de villanos, a partir de finales de la década de 1950 los procedimentales comienzan a introducir personajes que se alejan del prototipo *WASP* en lo que, en mi opinión, representa un paso más en dotar al género de verosimilitud. Un cuerpo policial, a pesar de los prejuicios inherentes al mismo, no deja de ser una representación en miniatura de la sociedad y la

ciudad, a la que defiende. En este sentido, la aportación de McBain al género, al incorporar a detectives de origen italiano, judío o afroamericano, es esencial y, posiblemente una de las causas de la etapa que se abre a partir de la década de 1960: la época de la diversidad, tal y como la ha denominado Knight, caracterizada por las variaciones, fundamentalmente en lo que se refiere al protagonista, muchas de ellas en términos de raza, género y ocupación, que se alejan del patrón tradicional establecido en la década de 1920 (2004: xiii); pero otras en relación con la localización de estas obras, como veremos a continuación.

No obstante, la aportación más significativa de McBain es el papel que desempeña la ciudad. Si en el *hard-boiled* la ciudad es bien “an ominous backdrop” o “a panoramic stage”, el Isola del distrito 87 es un personaje más. De hecho, para Swirski, la ciudad ha sustituido a la mujer fatal de las novelas de Hammett y Chandler:

McBain’s Gotham is the ultimate femme fatale. Female killers, seductresses, lovers, and grifters still strut their stuff in the streets of the City, but the most bewitching of them by a long shot is the City itself, her stilettos high-rise steel and her heart bulletproof glass. (2016: 139)

Si bien las décadas de 1950 y 1960 están caracterizadas por la explosión del procedimental, otros autores mantienen la tradición del *hard-boiled* durante esos años. Es el caso de Ross MacDonald⁵⁵, considerado por muchos el sucesor natural de Chandler y Hammett, quien escribió, entre 1949 y 1976, cerca de una veintena de libros protagonizados por el detective privado Lew Archer. Lo que diferencia a MacDonald de sus predecesores es que abandona la gran ciudad para trasladarnos a las ciudades costeras del sur de California: Santa Bárbara o Ventura, entre otras, para mostrarnos los efectos, después de la segunda guerra mundial, de la urbanización descontrolada y del crecimiento acelerado de las grandes ciudades del estado sobre un paisaje que empieza a

⁵⁵ El seudónimo de Kenneth Millar (1915-1983), nombre bajo el que publicó sus primeras obras. Es también el autor de dos ensayos: *On Crime Writing* (1973) and *Self-Portrait, Ceaselessly Into the Past* (1981), una colección de artículos autobiográficos, de crítica literaria y ecología (Powell 2013: 218-221).

perder su carácter idílico a medida que la urbe se apodera del mismo. Esta preocupación por la supervivencia del paisaje emparenta a Lew Archer con los personajes de la frontera. Como si se tratara de un Natty Bumppo⁵⁶ actual (analogía que el propio Macdonald cultivó al comparar ambos personajes), el detective percibe el impacto negativo que la ciudad (y los males asociados a ella) tiene sobre la naturaleza virgen:

Archer moves through a landscape he observes as beautiful, but vulnerable, constantly threatened by the encroaching city and the growth of an increasingly technological, capitalist society (Powell 2012: 221).

4.4. La época de la diversidad

Como hemos apuntado brevemente en la sección anterior, la década de 1960 trajo profundos cambios a la sociedad americana: el aparente ideal de vida de clase media, de estabilidad y bienestar alcanzado gracias a la boyante situación económica tras la segunda guerra mundial, comenzó a hacerse añicos a medida que los acontecimientos sacudían al país: la guerra fría, el asesinato del presidente Kennedy y el posterior de Martin Luther King, la guerra de Vietnam, la situación de las minorías raciales y las protestas por los derechos civiles, así como las revueltas estudiantiles contribuyeron a cambiar la imagen de un país hasta entonces seguro y orgulloso. El sueño había devenido en pesadilla.

La percepción por parte de la población de los cuerpos policiales comenzó a cambiar también en aquellos años. La intervención policial en las revueltas raciales ocurridas en un gran número de ciudades, como la del barrio de Watts, en Los Ángeles en 1965, o la de Newark, en Nueva Jersey, en 1967, a las que en 1968, como consecuencia

⁵⁶ Personaje protagonista de *The Leatherstocking Tales*, la pentalogía escrita por James Fenimore Cooper entre 1827 y 1841 y que incluye su obra más popular, *The Last of the Mohicans* (1826).

del asesinato de King, se unieron las de Washington D.C., Chicago o Baltimore, puso en entredicho tanto su parcialidad como su eficacia, pues en muchas de ellas, ante la incapacidad de las fuerzas locales para sofocar las revueltas, tuvo que intervenir el gobierno federal, enviando a cientos de efectivos de la Guardia Nacional para reinstaurar el orden. De la misma manera, la brutalidad ejercida en manifestaciones estudiantiles contra la guerra de Vietnam en universidades como Berkeley, Columbia o la Kent State University⁵⁷, o en las protestas contra la convención demócrata en Chicago en 1968, pusieron bajo escrutinio público las actuaciones policiales. Unido a ello, las acusaciones de corrupción, de uso desmedido de violencia y la aparición de los primeros asesinos en serie (el estrangulador de Boston en 1962 o los asesinatos del Zodiaco, en San Francisco, en 1968), ante los que la policía no parecía tener respuesta⁵⁸, convirtieron a los abnegados cuerpos de policía de la década de 1950 en instituciones a las que se empezaba a mirar con suspicacia e incluso sospecha:

Thus the view of the police has changed (...) to that of middle-class men solving crimes with the aid of routines, held by writers in the 1950s, to that of a beleaguered minority upholding justice in the face of inept and corrupt bureaucrats and politicians, a court system derived from reality, and a hostile public, held by writers of the 1970s. (Panek 2003: 116)

El término época de la diversidad es acertado por cuanto la década de 1960 va a suponer para el género variaciones muy notables. Frente al tradicional monopolio de protagonistas masculinos blancos y de origen anglosajón, bien sean investigadores privados o miembros de las fuerzas policiales, a partir de estos años asistimos a la aparición de héroes de la más diversa condición y ocupación, lo que tendrá importantes repercusiones en la representación de la ciudad en estas novelas.

⁵⁷ Una manifestación contra la intervención militar en Vietnam fue sofocada por la Guardia Nacional de Ohio en mayo de 1970, con el resultado de cuatro muertos y nueve heridos. La masacre, como fue llamada por la prensa, tuvo un enorme impacto en la opinión pública americana y se considera que marca el inicio del fin de la presidencia de Nixon.

⁵⁸ En el primer caso se condenó a Albert DeSalvo, entre serias dudas sobre su culpabilidad. En cuanto al asesino del Zodiaco, el caso sigue actualmente abierto.

A Chester Himes le debemos la creación de los detectives “Coffin” Johnson y “Grave Digger” Jones, dos policías negros de Harlem: en 1957, con el autor exiliado en Francia, comienza la serie de diez libros que se prolongará hasta el año 1980. Tony Hillerman publica en 1970 *The Blessing Way*, la primera de la numerosa serie protagonizada por dos miembros de la policía de la tribu de los navajos, pueblo que se dispersa por una extensa área entre los estados de Colorado, Utah, Arizona y Nuevo Méjico. En 1975 aparece *With Blue Eyes*, de Jerome Charyn, el debut del detective judío Isaac Sidel. Ese mismo año, Rex Burns, un autor poco conocido en España, publica *The Alvarez Journal*, la primera novela de una larga serie que narra la vida del agente de policía Gabriel Wager, al que se considera el primer protagonista chicano del género. El hecho de que el autor no sea de origen latino ha llevado a algunos críticos a discutir la posición de esta serie dentro de la narrativa puramente chicana o latina⁵⁹, señalando que ese mérito debiera recaer en Rolando Hinojosa, autor de la que se ha denominado *Klail City Death Trip*, un conjunto de novelas publicadas a partir de 1985 y situadas en Belken, un condado imaginario al sur de Tejas fronterizo con Méjico (Rodríguez 2005: 2, 15). Desde la década de 1980 hemos asistido a tal variedad de procedencias en los protagonistas del género criminal, que “ethnic detectives seem to be everywhere” (Fischer-Hornung, D y Mueller 2003: 11).

En el caso de protagonistas femeninos, si bien hay algunos ejemplos a partir de 1970, como es el caso de la serie de Norah Mulcahaney, una agente de policía de Nueva York, escrita por Lilian O'Donnell (Panek 2003: 187), tendremos que esperar hasta la década de 1980 para asistir a la eclosión de la novela criminal escrita y protagonizada por mujeres. Con la publicación de *Edwin of the Iron Shoes* (1977), Marcia Muller da comienzo a la serie protagonizada por Sharon McCone, una investigadora privada que trabaja para una firma legal de San Francisco. A esta detective le siguieron innumerables autoras, transformando un género tradicionalmente masculino en uno con una presencia mayoritariamente femenina en la actualidad. De entre ellas, conviene destacar a dos: Sara Paretsky y Sue Grafton. La primera, creadora del personaje de V. I. Warshawski, una

⁵⁹ Una crítica en la misma dirección recibirá posteriormente George Pelecanos al utilizar personajes negros, crítica que en algunos ámbitos se ha extendido a la serie *The Wire*.

detective de origen polaco radicada en el Chicago de nuestros días, es clara heredera del *hard-boiled*, género al que rinde homenaje con guiños a títulos clásicos⁶⁰, pero especialmente en la manera de abordar la decadencia urbana, con una mirada que recuerda notablemente al Los Ángeles de Chandler. Grafton⁶¹, por otra parte, es considerada la heredera de Ross MacDonald, al situar las peripecias de su protagonista, Kinsey Millhone en una ciudad ficticia de la costa californiana, Santa Teresa, trasunto de la Santa Bárbara en la que actuaba Lew Archer. A lo largo de la serie, conocida también como *The Alphabet Series*, pues cada novela comienza con una letra del abecedario, Millhone nos muestra esa California que McDonald intuía que podía producirse de no poner remedio, convertida en un asentamiento urbano que se extiende por toda la costa, una “ciudad de las cien millas” sin centro ni límites.

Tras esta diversidad en la procedencia étnica, el género o la profesión de los protagonistas de la ficción criminal se oculta un cambio que desde la perspectiva espacial es de gran interés. Al tiempo que los personajes se diversifican, las localizaciones lo hacen con ellos. No se trata sólo de explorar territorios fronterizos, a caballo entre distintos estados o países, sino de trasladar la acción a ciudades de tipo medio, llamémoslas menores, en comparación con las grandes urbes de los comienzos del género. Este cambio de tendencia comienza a percibirse en la década de 1970. La acción se traslada a Baltimore, a Cincinnati o a Seattle, ciudades que hasta entonces no habían despertado el interés del género criminal. Si bien estas ficciones han sido tildadas de “regionales”, en cuanto que utilizan en su provecho las peculiaridades geográficas y sociales de la localización escogida, son novelas esencialmente urbanas (Geherin 2015: 4). La aprensión —y la atracción— que despertaban San Francisco o Nueva York puede encontrarse ahora en otros lugares.

⁶⁰ Su primera obra se titula *Indemnity Only* (1983), en lo que parece una clara referencia a la novela clásica de 1943 de James M. Cain *Double Indemnity*.

⁶¹ Grafton falleció en 2017, quedando la serie inconclusa a falta de su última entrega.

Lewis D. Moore destaca que esta época de la diversidad conlleva otro cambio respecto a la perspectiva que el investigador privado adopta de su *milieu*. Mientras que la actitud de los detectives de Chandler o Hammett puede ser considerada como de sospecha e incluso de disgusto hacia sus ciudades, a partir de la década de 1970 los protagonistas del género perciben el entorno urbano que les rodea de una manera más compleja (2006: 194-195). Un ejemplo de este cambio es Spenser, el detective creado por Robert B. Parker, al que nos referiremos más adelante en el apartado dedicado a Lehane, cuya apreciación de Boston lo aleja de la percepción negativa que muestran los detectives del *hard-boiled*. Analizaremos con más detalle esta actitud de apreciación pues está muy presente en la obra de los tres autores estudiados.

La razón de esta percepción más compleja y global, pues tiene en cuenta aspectos urbanos que el género hasta el momento no había abordado, está posiblemente en la relación de identificación que se establece entre el investigador y su entorno:

The spaces in which the detectives live and work are usually more than just background, more than unchanging locales for processes unaffected by people. Their cities and towns reflect, by definition, human purpose and intent, and as they add to their environments, they insert themselves into the places and become identified with them (...) While some detectives seem more connected to their locales than others, all take on their cities' effects and rhythms and form the images by which one recognizes each city and town. (Moore 2006: 203)

Al explicar por qué las ciudades son el principal escenario de muchas novelas policiacas, Panek afirma:

In a fairly large class of procedurals, the city becomes the exotic place, full of danger, but also packed with fascination. Sometimes, this verges on travelogue. (1987: 187)

Los males que parecía asolaban exclusivamente a las megalópolis están también en la ciudad de provincias: el anonimato, la amenaza del delito, el miedo al fenómeno urbano o la paranoia callejera han llegado a estos lugares.

El caso de Himes es reseñable por cuanto supone un paso en la limitación espacial del género. Una de las características más apreciables en la figura del investigador

privado, como hemos visto anteriormente al referirnos a la influencia de la agencia Pinkerton en el *hard-boiled*, es la movilidad. A bordo de su automóvil Marlowe circula por un Los Ángeles que no tiene secretos ni límites: de las zonas residenciales más pudientes a los barrios más degradados, el detective tiene la habilidad de no resultar conspicuo en ningún lugar. Al tener acceso a todas las áreas de la ciudad, es el mejor lector de la misma, quien mejor la interpreta. Con Himes, sin embargo, la acción se restringe a un barrio muy determinado. Entra aquí en juego el elemento racial al que antes hemos aludido. No estamos ante el Nueva York que tradicionalmente asociamos con la diversidad y el cosmopolitismo: nos encontramos ante un barrio homogéneo racial y socialmente, un barrio que, además, para la comunidad negra tiene un significado muy espacial, como indicador esencial en cualquier relato de las políticas urbanas y raciales en los Estados Unidos: “Harlem has carried the banner of black urban America, the American race capital” (Clarke 1988: 64). Pero además de esta simbología, Harlem tiene también una personalidad tan característica que la diferencia claramente del Nueva York en el que se sitúa. A través de la obra de los autores del *Harlem Renaissance* o de James Baldwin, la representación del barrio resulta más cercana al de una ciudad independiente en su pluralidad y totalidad, un espacio (o más bien un *place*) con una personalidad propia que la separa de ser otro barrio más de la ciudad. Himes nunca tuvo la pretensión de describir de manera realista Harlem, pues de hecho la serie fue escrita cuando vivía en Francia, y parte de las descripciones se basan en historias contadas por sus compañeros de celda durante su estancia en prisión, pero en su ánimo sí que estaba muy presente una intención: “to take [Harlem] away from the white man if only in my books” (Powell 2012: 178). El barrio es caótico y violento, incoherente a veces, pero esas características para los residentes se convierten en la garantía de un refugio frente a la autoridad blanca, incapaz de descifrar los mecanismos que lo rigen. Este Harlem descrito desde París, como si se tratara del Dublín de Joyce, basado en sus propias experiencias en la década de 1930, a las que añadía los relatos de otros reclusos, tiene rasgos topográficos muy concretos: desde el teatro Apollo a los restaurantes que ofrecen comida sureña. Es, además de una localización geográfica muy concreta, “a place of the mind” (Nelson 1972: 261), pero especialmente:

an imagined self-contained black universe—clearly not a real urban location but a parable of the effect of a racist society on a contained population. (Powell 2012: 178)

La importancia de Himes en términos espaciales es que por primera vez en una serie el escenario abandona la gran metrópolis, la de las ocho millones de historias que por aquellos años contenía Nueva York para limitarse a un área de poco más de medio millón de habitantes, demostrando que un lugar de esas características está aquejado de los mismos males y puede proporcionar un material de ficción tan abundante como el de áreas urbanas mayores. Su obra parece ser la señal a la que se lanzan decenas de novelistas, dando lugar a “the real explosion of locale” (Panek 2003: 180): el Denver del anteriormente mencionado Rex Burns, el Boston de Robert B. Parker o el Cincinnati de Jonathan Valin⁶² son algunos de los múltiples ejemplos que el final de la década de 1970 nos ofrece. El fenómeno se agudiza en la década siguiente. Para entonces, la ciudad parece haber dejado atrás la versión industrial del siglo anterior. El desarrollo económico, los nuevos modelos de producción, los avances tecnológicos y los movimientos de población han resultado en un nuevo modelo de ciudad. Para Willett, la consecuencia de la expansión urbana es una sucesión de lugares que no son lugares, anodinos y carentes de cualquier referente urbano: la calle y sus misterios han quedado sepultados bajo las exigencias de la comodificación. La ciudad sólo ofrece espectáculo y consumismo (1996: 135-136). ¿Dónde queda la ciudad como aventura, riesgo o posibilidad de lo inesperado?

En esta tendencia actual, en un momento en el que, como hemos visto anteriormente, la gentrificación y la homogenización de los espacios urbanos hacen en ocasiones imposible distinguir una ciudad de otra, tiene sentido preguntarse qué tipo de género criminal puede ambientarse en ellos. Resultaría interesante saber cómo se desenvolverían el Scudder de Lawrence Sanders o el Spenser de Parker en los actuales Nueva York y Boston, asépticos, plagados de franquicias, anodinos y planificados para el disfrute de consumidores y visitantes (Abramowitz 2019). Para otros, el género ha dado señales de dirigirse a localizaciones menores: es el *small town crime*, término acuñado por Geherin en 2015 para referirse a aquellos autores que, como K.C. Constantine, Daniel

⁶² (1947—) Es autor de once novelas protagonizadas por el detective Harry Stoner.

Woodrell o Craig Johnson, han cambiado la ciudad por comunidades rurales, porque, entre otras razones “crime is less common (and so)... it can be humanized again” (Geherin 2015: 7).

Por su parte, Eva Erdmann afirma que la ficción criminal contemporánea ha agotado todas sus posibilidades narrativas y como consecuencia, el centro de atención del género

is not on the crime itself, but on the setting, the place where the detective and the victims live and to which they are bound by ties of attachment. (2009: 12)

Así, en su opinión, el género criminal contemporáneo parece más un ejercicio de representación cultural, mediante el cual se describe una cultura local, sus instituciones y conflictos, su entorno y su ideología socio-política, sus costumbres, edificios y tradiciones de tal manera que Erdmann no duda en calificar a la novela policiaca actual como la nueva novela regional, acudiendo al término alemán *Heimatroman*, el cual podríamos traducir de manera aproximada como la novela de la tierra natal o de la patria (Erdmann 2009: 16).

Probablemente no se trate en exclusiva de un fenómeno de agotamiento del género, sino que puede tratarse de una reacción a dos fenómenos complementarios que se producen en nuestra sociedad y de los cuales la ficción criminal no deja de ser un reflejo más: la globalización (con la consiguiente estandarización de los espacios, y la creación de *non-places*) y la búsqueda de lo local, de los *places* o lugares humanizados, como refugio y contraste frente a esa homogeneización. La vuelta a esa novela de carácter más territorial habría que entenderla como una reacción frente a la homogeneización del espacio.

Por el contrario, Messent argumenta que en un momento de globalización y de desaparición de fronteras parece que no tiene mucho sentido hablar de una ficción anclada en un lugar concreto. “Contemporary criminal activity is no longer geographically contained, and crime fiction frequently reflects this reality” (2013: 73). Como muestra

*CeroCeroCero: como la cocaína gobierna el mundo*⁶³ (Saviano 2014), la narración del viaje de un cargamento de esta droga desde Monterrey (México) hasta Calabria, pasando por África para eludir los controles fronterizos; o *Broen/Bron*⁶⁴ (2011), la serie sueco-danesa que narra la aparición de un cadáver en el puente que une las ciudades de Malmoe y Copenhague.

Estas novelas nos llevan a ciudades de cualquier parte del mundo, y en ellas seguimos necesitando un guía local, una función que los detectives urbanos continuarán desarrollando con la misma habilidad y desesperanza que sus predecesores del *hard-boiled*. El escritor Joe Gores, autor de un gran número de novelas y relatos cortos, además de *Spade & Archer*, la precuela de *The Maltese Falcon*, se quejaba amargamente en 1996 de que el *hard-boiled* contemporáneo se seguía escribiendo “as though the USA is still in the 1930s or 1940s” (Willett 1996: 136), indicando que el género no había sido capaz de adaptarse a una realidad diferente que había transformado por completo la morfología de las ciudades. Por el contrario, Bertens y D’haen sostienen que el género sí ha sabido adecuarse a la cambiante situación. Además de reflejar el multiculturalismo característico del momento, visible como hemos referido antes en la eclosión de detectives de todas las minorías étnicas, aborda en sus tramas controversias sociales propias de la época, como puede ser las condiciones de habitabilidad de las viviendas de los barrios más pobres, en el caso de *Tunnel Vision* (Paretsky 1994), o la explotación sexual de menores, como en *A Drink Before the War*, de Lehane, ambas de 1994. En este último caso se da algo característico del momento: una mayor atención a la vida y a las circunstancias personales de los protagonistas hasta el punto de tener repercusión en la propia trama (2001: 5-7). Esa adaptabilidad del género a las circunstancias sociales, económicas y culturales ha llevado, entre otros aspectos, a que los autores que nos ocupan rehúyan de alguna manera de la limitación que el encasillamiento en el género criminal implica, para

⁶³ En 2020 fue llevada a la televisión en seis episodios (Primevideo).

⁶⁴ En 2013 se estrenó en Estados Unidos la serie *The Bridge*, inspirada en esta, trasladando la acción al puente que une las localidades de Juárez, en México y El Paso, en los Estados Unidos.

definir lo que escriben como realismo social, etiqueta que tanto los tres autores que vamos a estudiar a continuación, así como los creadores de *The Wire*, aceptan como más adecuada. Y esto es lo que a continuación pasaremos a analizar.

PARTE II: ANÁLISIS DEL CORPUS

5. PELECANOS y WASHINGTON D.C.

*Symbols of democracy, pinned up against the coast
 Outhouse of bureaucracy, surrounded by a moat
 Citizens of poverty are barely out of sight
 Overlords escape in the evening with people of the night* (Scott-Heron 1982)

5.1. La ciudad de Washington D.C.

En la sección dedicada a la ciudad americana hemos esbozado alguna de las razones que evidencian las peculiaridades de la capital americana. Para Pound, Washington D.C. no podía equipararse a sus homólogas europeas, pues no era un foco artístico e intelectual, a diferencia de Viena, Londres o París. Hurtsfield, por su parte, subrayaba el carácter rural de la ciudad, alejada del cosmopolitismo que otras urbes americanas ofrecían (1988: 106). Las razones de estas particularidades hay que encontrarlas en la propia concepción de la ciudad, diseñada desde el inicio como capital del país. El punto de partida, por tanto, se aleja de la ciudad prototípica americana por cuanto el Distrito de Columbia no nace como final de algo, sino como el resultado del proceso de independencia del país. Para entender las peculiaridades del D.C. es necesario hacer un breve recuento de cómo se decidió construir la ciudad, dónde y qué características tiene.

Una vez consumada la independencia del país, con la firma del Tratado de París en 1783, los trece estados rebeldes vieron la necesidad de establecer una capital federal que sirviera de sede para las instituciones gubernamentales de los Estados Unidos. Tras varios años de discusión, en los que el Congreso se reunía en distintas ciudades, entre ellas Filadelfia o Nueva York, y no escasas tensiones entre los estados del sur y los del norte, en 1790 se aprueba la *Residence Act* que permite la erección de la capital federal en unos terrenos a ambos lados del río Potomac donados por los estados de Maryland y Virginia, y que incluían los puertos de Georgetown (actualmente un barrio del D.C.) y de

Alexandria, respectivamente; si bien esta última solicitará su devolución en 1846 al estado de Virginia, al que actualmente pertenece. La decisión de la sede se tomó considerando tres factores: en primer lugar, su posición geográfica, pues prácticamente quedaba en el punto medio entre los estados del norte y los del sur; en segundo lugar, entendida como “*gateway to the interior*” pues se pretendía que sirviera de nexo entre la costa este y las regiones del interior y por último, por la naturaleza navegable del Potomac, que permitía la entrada de barcos transoceánicos (Mason Fogle 2019). De esta manera, en 1791, en los terrenos cedidos por los dos estados, a los que se les da la denominación de Distrito de Columbia, refiriéndose al nombre poético con el que por entonces se aludía al nuevo país y escogido en homenaje a Cristóbal Colón, se funda la ciudad de Washington, a la que se le otorga el nombre del entonces presidente. Este elige al ingeniero y militar francés Pierre Charles L’Enfant⁶⁵, quien diseña una capital federal que pretende sea grandiosa y racional, con dos edificios dominantes como ejes: el Capitolio y la Casa Blanca. Mucho se ha especulado con las influencias que otras ciudades europeas ejercieron sobre el diseño de Washington, D.C., pues algunas de las actuaciones realizadas nos recuerdan a la *New Town* de Edimburgo o a los grandes bulevares de París, pero es un hecho que L’Enfant estudió planos de Madrid, Venecia, Nápoles, Ámsterdam y Londres, entre otras ciudades. No obstante, las dos grandes aportaciones del franco-americano, es decir, la idea de calles radiales que parten de los edificios centrales y el National Mall y la gran explanada que va desde el monumento a Washington hasta el Capitolio, ideado como paseo en el que confluye la actividad de la ciudad, fueron inspiradas respectivamente, por el plan de Wren para la reconstrucción de Londres tras el incendio de 1666, y por los jardines de Versalles (Brown 1909: 2-8).

L’Enfant diseñó una ciudad configurada como una red (*grid*) conformada por calles (actualmente nombradas con las letras del alfabeto) que van en dirección del este al oeste, cruzadas por otras (nombradas con números) que van dirección norte sur. Esta red la cruzan grandes avenidas, a las que posteriormente se denominó con los nombres

⁶⁵ A pesar de ser de origen francés, L’Enfant (1754-1825) se trasladó muy joven a los Estados Unidos para combatir a los ingleses en la guerra de independencia a las órdenes del general Lafayette.

de los estados de la unión, formando plazas rectangulares y circulares concebidas para el paseo y el encuentro. Es posible percibir en este diseño geométrico preciso las teorías del arquitecto francés Patte, a quien nos hemos referido con anterioridad, y podemos aventurar que en el diseño de L'Enfant subyacía la idea, tan en boga en la época, de garantizar la circulación y evitar el colapso de este organismo. La función de estos grandes ejes transversales ("Lines or Avenues of direct communication") en palabras del propio L'Enfant, era: "to connect the separate and most distant objects with the principal, and to preserve through the whole a reciprocity of sight at the same time" (Rhoads Weimer 1962: 22).

Conviene que nos detengamos brevemente en esta última función, la de preservar la reciprocidad de visión, pues es el origen de uno de los rasgos distintivos de la ciudad: Washington D.C. carece de rascacielos y, en consecuencia de la silueta particular que caracteriza a cualquier otra ciudad americana: el *skyline*. La creencia generalizada es que la primera norma que regulaba la construcción de edificios, la *Height of Buildings Act*, de 1899, prohibía explícitamente la construcción de edificios que superaran en altura al monumento a George Washington (169 metros), conocido popularmente como el obelisco, pero la realidad es que esta ley, modificada posteriormente por otra de 1910, limitaba la altura de los edificios de la ciudad a un máximo de 40 metros. Esta ausencia de puntos elevados sobre los que observar la ciudad impide de alguna manera la visión panorámica obligándonos a bajar a pie de calle para leerla y descifrarla, por cuanto la ciudad "is a problem that needs to be solved" (Schmid 1995: 243) y para ello necesitamos un conocimiento profundo de la misma.

El hecho de haberse construido sobre terrenos ocupados previamente por distintas poblaciones hace también que, pese al diseño de L'Enfant, la capital pueda seguir pareciendo "an accidental constellation of old villages" (Hurtsfield 1988: 106), cuyos nombres (Georgetown, Capitol Hill o Foggy Bottom) tienen connotaciones más rurales que urbanas, añadiendo otro elemento a la atmósfera de pequeña ciudad que subraya Pelecanos, como veremos a continuación.

Otro elemento distintivo del D.C. es que no es, en términos de Jane Jacobs, “an import-replacing region” (Jacobs 1985: 54-71), es decir, la economía de la capital no se basa en la industria o el comercio, sino que su actividad es principalmente administrativa y política, en definitiva, burocrática. Esto la convirtió en la primera ciudad post-industrial incluso antes de que la industrialización llegara a los Estados Unidos (Hurtsfield 1988: 108): ciudad de servicios, lugar de paso, con un número destacable de trabajadores que viven en los condados adyacentes de Maryland y Virginia y de residentes temporales, que en función de las decisiones políticas van y vienen cada cuatro años.

En sus *American Notes* (1842) Dickens describió la capital norteamericana con cierto desdén, llamándola *the City of Magnificent Intentions*, refiriéndose a su monumentalidad vacía: “for it is only on taking a bird’s-eye view of it from the top of the Capitol that one can at all comprehend the vast designs of its projector, an aspiring Frenchman”, al tiempo que le vaticinaba un future incierto, puesto que

It has no trade or commerce of its own (...) It is very unhealthy (...) and the tides of emigration and speculation (...) are little likely to flow at any time towards such dull and sluggish water. (Ricks y Vance 1992: 123)

Desde un punto de vista político, Washington D.C. también se aparta del resto del país, pues no está reconocido como estado debido a su carácter de distrito federal. En consecuencia, carece de representantes en el Senado y sólo tiene derecho a un delegado, sin capacidad de voto, en la Cámara de Representantes. En asuntos locales las limitaciones son similares. En 1973 se aprobó la *home rule* del distrito, que permitía la elección de alcalde y concejales, pues hasta entonces quedaba en manos del Congreso. Si bien por primera vez los residentes pudieron elegir a sus regidores, el Congreso sigue manteniendo un estricto control sobre las iniciativas legislativas que estos pueden adoptar, pudiendo incluso vetarlas, así como sobre el presupuesto local, por lo que la autonomía de la ciudad se ve severamente limitada. Ello llevó a la ciudad, en 2015, a solicitar el ingreso en la UNPO, (Unrepresented Nations and Peoples Organization) la Organización de Pueblos y Naciones sin Representación (Liu 2015), además de haber llevado a cabo campañas en las que se insiste en la inconstitucionalidad de la potestad de elegir representantes, habiendo adoptado el lema *Taxation without representation* que los

13 estados rebeldes usaron en el siglo XVIII para denunciar su situación ante el estado británico.

Todo ello confluye en lo que, para Hurstfield, es el rasgo distintivo de Washington D.C.: “its rootlessness, literal and figurative” (1988: 107): la imposibilidad de intervenir en los asuntos locales; la presencia de una población transitoria, de paso, dependiente de los devenires políticos; la ausencia de una clase trabajadora con una identidad definida propia, como puede ser el caso de los estibadores de Baltimore o los obreros metalúrgicos de Chicago; la carencia de edificios singulares o puntos de referencia propios (pues no olvidemos que el Capitolio, el Obelisco o la Casa Blanca son símbolos del país, no de la ciudad); incluso su propia ubicación, por debajo de la línea Mason-Dixon⁶⁶, la demarcación que trazaba la separación entre estados del sur y del norte, es decir, entre estados esclavistas y abolicionistas, lo que la convierte geográficamente en una ciudad sureña, a pesar de su fisonomía. Todos estos son, en definitiva, elementos que obstaculizan la conciencia de una cultura urbana específica y distintiva.

5.2. Washington D.C. en la literatura

En este carácter desarraigado y pasajero encontramos la razón de la escasa presencia literaria de la ciudad más allá de aquellas obras que reflejan las maquinaciones políticas de senadores y congresistas, en las que Washington D.C. no es más que un mero telón de fondo en el que se suceden, sin detenerse en las características espaciales de los mismos, los edificios que albergan las instituciones administrativas del país. La corrupción del poder, las intrigas palaciegas, las conspiraciones de espías y de agencias

⁶⁶ La línea fue trazada por en 1766 por dos geógrafos británicos, Charles Mason y Jeremiah Dixon para dirimir las disputas sobre los territorios de Pennsylvania y Maryland. Desde entonces ha sido considerada la referencia que separa a los estados sureños de los del norte.

de información son los temas habituales de las obras que utilizan a la capital de la nación como escenario. Un ejemplo reciente: *The President is Missing*⁶⁷, novela de 2018 escrita, al menos en apariencia, conjuntamente por el expresidente Bill Clinton y el popular autor de *best-sellers* James Patterson, en la que un presidente sometido a un proceso de *impeachment* deberá resolver la mayor crisis mundial jamás imaginada.

Si nos centramos en el género criminal destaca la figura de Margaret Truman, hija del presidente Harry S. Truman y autora de una larga colección de novelas de suspense ambientadas todas ellas en el D.C. y cuyos títulos, que comienzan siempre por la palabra asesinato, incluyen prácticamente todos los hitos capitalinos: desde la primera, *Murder in the White House*, publicada en 1980, hasta la última *Murder inside the Beltway*, en 2008 (*The Beltway* es la carretera que circunvala Washington D.C.), no hay monumento o lugar de referencia de la ciudad al que no le haya dedicado una novela: la Galería Nacional, el río Potomac, el teatro Ford, la estación Unión o el periódico *The Washington Tribune*.

El Washington representado en estas obras se corresponde fielmente con el ideal diseñado por L'Enfant: una ciudad organizada y eficiente inserta en un espacio coherente, conformando una red de calles y avenidas que se cruzan. Esta organización racional de *quadrillage* tiene, para Lefebvre y De Certeau, unas connotaciones añadidas, por cuanto el término implica también la férrea vigilancia —inherente al estatus de capital federal de la nación más poderosa del mundo— del espacio por parte de fuerzas policiales o militares, reflejo de una sociedad controlada (Rigby 2003: 36).

Ajeno a este espacio congruente y estructurado, no obstante, hay otro Washington D.C. que, hasta muy recientemente, no ha tenido presencia en la literatura: el que a la sombra de los edificios institucionales, los monumentos y museos alberga una población que, a principios de la década de 2000, era en un porcentaje superior al 70% negra (Lout 2002: 101), ajena a los vaivenes políticos de la capital. Una ciudad secreta, por usar el

⁶⁷ Traducida al español con el título *El presidente ha desaparecido* (2018 Barcelona: Planeta), fue vapuleada por la crítica (Lane 2018).

término acuñado por McLaughlin Green⁶⁸, desconocida e ignorada por muchos que, hasta la irrupción de Pelecanos y Edward P. Jones carecía de cronista que narrara sus vicisitudes. Jones, a quien Pelecanos reconoce como uno de los pocos escritores que ha abordado en su obra el Washington trabajador (Charney 2012), publicó una colección de relatos en 1992, *Lost in the City*, cuyos personajes son exclusivamente afroamericanos, el mismo año del debut del propio Pelecanos con *A Firing Offense*, protagonizada por su detective *amateur* Nick Stefanos.

No puede ser casual que ambas obras irrumpieran coincidiendo con la mayor crisis de violencia en la historia de la ciudad⁶⁹, a causa de la epidemia de crack que elevó la tasa de homicidios de la capital hasta la escalofriante cifra de cuatrocientos ochenta y dos asesinatos en 1991 (en una población que no llegaba a los seiscientos mil habitantes), convirtiéndola en una de las localidades más peligrosas del país, a la que los titulares de los periódicos de la época se referían como *City Under Siege* (Treen 1992) o *Murder Capital* (Castaneda 2014).

Posteriormente, otros autores han abordado esta otra ciudad oculta, entre los que merecen destacarse dos aportaciones. En primer lugar, el libro autobiográfico del experiodista del *Washington Post* Ruben Castaneda, *S Street Rising: Crack, Murder and Redemption in D.C.* (2014), en el que narra sus años como reportero policial —y adicto al crack— y describe la extrema violencia y el abandono que asolaban la capital durante la década de 1990 y, en segundo lugar, *Flying Home: The Secret City* (2015), de David Nichols, una colección de relatos ambientados en los últimos cuarenta años de la capital que muestran los cambios sufridos en ella.

⁶⁸ Historiadora de Washington (1897-1975), autora de *The Secret City: A History of Race Relations in the Nation's Capital* (1967), en el que se describe la situación racial de la ciudad.

⁶⁹ Como ejemplo de esta violencia asociada a la ciudad, la franquicia local de la NBA, los Washington Bullets, cambió su nombre en 1997 por el de Washington Wizards por razones obvias.

5.3. George Pelecanos

Mostrar la ciudad que permanece invisible, oculta, a los ojos del visitante es una premisa —y uno de los mayores atractivos— del género criminal: “crime novels are tours of the city, but they are tours that take you off the tourist map” (Highmore 2005: 95). La movilidad del detective permite adentrarnos en todos aquellos rincones que quedan apartados de nuestra vista revelándonos la verdadera naturaleza de la ciudad. Las más de veinte novelas y un libro de relatos publicados hasta la fecha por George Pelecanos (1957—) son una guía por el lado desconocido del Washington D.C., la cruz no sólo de la capital del imperio sino, en definitiva, la del sueño americano:

Neither is it the Washington of the tourist trail that Pelecanos is writing about, the capital of the world’s richest nation with its many grand public buildings announcing America’s power and might, but rather the city’s seedy side, its ghetto areas with their festering sense of degrading poverty and pervading undercurrent of racism. The other side of the city is also the other side of the American Dream, where ambition is repeatedly frustrated, not satisfied. (Sim 2005: 96)

Preguntado acerca de las razones que le llevaron a escribir, Pelecanos admitía, en una entrevista concedida en 2008, que estas nacían de la necesidad de cubrir un vacío en la representación de la ciudad que, en su opinión, prácticamente nadie había atendido hasta entonces y que la convertían en una de las grandes desconocidas del país, reivindicando una característica hasta ahora inadvertida para muchos:

There was a hole in Washington fiction (...) Most D.C. novels were about politics, or the federal city people who lived in Georgetown (...) there were some clichés that had risen out of that, the foremost being that Washington was a transient city and that there was no culture here beyond the culture that came in and out with the federal government (...) Washington is the home of generations of people, a primarily black city. (Donahue 2008)

La llegada a la literatura de Pelecanos fue más fruto de una casualidad que de una vocación inicial. Tras haber desempeñado diversas ocupaciones, tales como la de camarero y vendedor de zapatos y de electrodomésticos, se inscribió en la Universidad de Maryland con el fin de estudiar cine, que era lo que en realidad le interesaba. Sin embargo, uno de los cursos que allí realizó para completar su formación, sobre novela criminal norteamericana tuvo un impacto inmediato y, como resultado escribió su

primera novela, *A Firing Offense*, que tras varios rechazos editoriales fue publicada en 1992. Como él explica, su primera intención fue escribir un único libro, pero la satisfacción que le produjo le llevó a continuar escribiendo:

I thought I was only going to write one book; I didn't have any master plan, but that's one of the things I wanted to do with that book. What happened was that I enjoyed writing the book very much, and I began writing another one before I even knew if the first one was even going to get published, because I had just sent it away and forgotten about it. (Donahue 2008)

Protagonizada por Nick Stefanos, un vendedor de origen griego de equipos de sonido, convertido por las circunstancias en detective aficionado, la obra, narrada en primera persona, es deudora de la tradición del *hard-boiled* y fue la primera de la serie de tres encarnada por el mismo protagonista. La influencia de Hammett y Chandler es palpable en esta primera serie por cuanto en Stefanos encontramos muchos de los rasgos de los detectives clásicos, especialmente aquellos referentes a la masculinidad y a los valores que representan, que, tal y como han afirmado Cawelti (1976), Knight (1980) o Jopi Nyman (1997), los entroncan con el héroe del *western*, de tal manera que el detective puede considerarse en este caso una especie de *cowboy* moderno. Más adelante retornaremos a las referencias a este género, pues tienen una presencia notable en la obra posterior de Pelecanos.

El personaje de Stefanos ha sido el protagonista de tres novelas. A la ya mencionada anteriormente se unieron *Nick's Trip*, publicada en 1993 y *Down by the River Where the Dead Men Go* (1995), la última con el detective como protagonista. Aparecen entonces los primeros síntomas de su insatisfacción con un único personaje, por cuanto entre la publicación de la segunda y tercera escribió la primera de sus novelas no pertenecientes a una serie, *Shoedog* (1994), en la que abandona la narración en primera persona e introduce un elenco más variado de personajes. Mientras las obras de Stefanos seguían el patrón convencional de la novela de detectives de una investigación y posterior resolución, en *Shoedog* el protagonista es Constantine, un personaje en la tradición del *drifter* de James M. Cain, que se ve envuelto en una serie de robos a tiendas de licores en el D.C. Si bien fue recibida por la crítica como una continuadora del *hard-boiled*, se aprecian influencias de autores como George V. Higgins, de quien hablaremos más

adelante al ocuparnos de Boston, y Elmore Leonard⁷⁰, a quien Pelecanos ha considerado una de sus referencias, junto con Robert Parker y, en general la narrativa criminal de la década de 1970 («George Pelecanos Interviews» 2000). Para Haut, esta influencia se encuentra en la consideración de la violencia en la ciudad como “part and parcel of urban life” (1999: 5). El elemento más destacable de la obra, no obstante, es que la trama criminal adquiere tintes sociales. Cuando Constantine se une al grupo de atracadores que planean los robos se sorprende de que el objetivo no sea un banco:

‘Why not rob a bank?’ Constantine repeated (...) ‘All right’, Weiner said. ‘Simply put, we are going to rob a bank. For the people of the inner city, the liquor store *is*⁷¹ the bank. Most African-Americans, Hispanics down there, they aren’t able to open checking or savings account – they have no credit, or they can’t afford the charges, or they don’t trust the primarily white banking institutions. So the liquor store is where they cash their checks, get money orders to pay their bills (...) It’s payday in the ghetto, and the liquor store’s the bank. (Pelecanos 1994: 76)

El diálogo es significativo por cuanto nos ofrece una perspectiva de la ciudad que vive a la sombra de la ciudad oficial. Para el blanco de clase media, el banco es la institución en la que confía para sus transacciones financieras. En el gueto, en cambio, es necesario recurrir a entidades alternativas, adaptadas a la realidad en la que están inmersas, para acciones tan cotidianas como cobrar un cheque. La escena revela también un orden espacial diferente al de la ciudad comercial o financiera: si lo que determina el centro de la ciudad burguesa son las dependencias administrativas, las sedes de las compañías de servicios y los bancos, en la *inner city* el paisaje comercial es completamente opuesto: tiendas de empeños y de licores.

Con *Down by the River Where the Dead Men Go* Pelecanos pone fin a la saga de Stefanos. No se trata de un adiós definitivo al personaje, pues hará apariciones menores

⁷⁰ (1925-2013). Comenzó escribiendo novelas del oeste, si bien en la década de 1960 se pasó a la ficción criminal. Es uno de los autores más galardonados y reconocidos del género. Aunque nacido en Nueva Orleans, Leonard vivió gran parte de su vida en Detroit, ciudad protagonista de muchas de sus novelas.

⁷¹ La cursiva es de Pelecanos.

en otras obras, como es el caso de *Soul Circus*, pero sí el comienzo, por parte del autor, de abordar su obra como un conjunto con un denominador común: Washington D.C. “It’s all one book. It’s all one world” (Birnbaum 2003b), declaró en una entrevista, explicando los saltos en el tiempo y la aparición de nuevos personajes. Agotadas las tramas —y el propio personaje de Stefanos, llevado hasta un punto de no retorno (su creciente adicción lo hace cada vez menos fiable para llevar a cabo cualquier tipo de investigación)— era el momento de dar un giro a la narrativa y *The Big Blowdown* (1996) es, en este sentido, el principio de la obra más compleja de Pelecanos. Concebido como el primer libro de una tetralogía que abarca cincuenta años en la historia de la ciudad, introduce por primera vez a un protagonista negro, Marcus Clay. Las razones hay que encontrarlas en la propia configuración demográfica de la ciudad: “If you are going to write crime novels set in DC, which is what I do, you must have primarily black characters” (Birnbaum 2003b). Propietario de una tienda de discos en la zona más en boga de la ciudad, Clay tiene como empleado a Dimitri Karras, un griego-americano con problemas de drogodependencia similares a los de Stefanos.

La serie comienza en la década de 1940, en la niñez de los dos protagonistas, unidos por la relación laboral del padre de Dimitri, propietario de un pequeño restaurante que ofrece comidas a los empleados de las oficinas de Washington, y el de Marcus, cocinero en el mismo. Es un reflejo de la propia experiencia vital de Pelecanos, cuyo padre poseía un restaurante de las mismas características, con empleados negros, y en el que el propio autor trabajó desde su adolescencia. La siguiente entrega, *King Suckerman* (1997), se traslada al inicio de la década de 1970, momento de la eclosión del orgullo negro, y cómo síntoma de las diferentes dinámicas raciales de la época el blanco (Karras) es empleado del afroamericano (Clay). Para la tercera entrega, *The Sweet Forever* (1998), la acción avanza hasta 1976, el año de las conmemoraciones del bicentenario del país. La serie finaliza a principios de la década de 1990, con la ciudad atravesando una de las mayores crisis de su historia. *Shame the Devil* (2000) es el retrato de una ciudad asfixiada por una criminalidad rampante y con la administración local intervenida por la

federal tras la destitución y detención del por entonces alcalde, Marion Barry⁷². Para algunos críticos, es el equivalente al *L.A. Quartet* de James Ellroy⁷³, de ahí que los críticos se hayan referido a la serie como el *D.C. Quartet* (Wiegand 2001).

Una vez acabado el cuarteto comienza su tercera serie, la protagonizada por su segunda pareja interracial: Terry Quinn y Derek Strange. El improbable dúo se conoce en *Right as Rain* (2001) a partir de un encargo que recibe el afroamericano Strange de investigar las circunstancias de la muerte de un policía negro de paisano a manos de Quinn, también policía, pero blanco⁷⁴, quien lo confundió con un delincuente en un incidente con un marcado cariz racial. Pese al accidentado comienzo, Quinn comienza a trabajar para *Strange Investigations*. Ambientada en la década de 2000, la relación entre esta pareja *salt'n'pepper* es, además de una de mentor y alumno, otra muestra de las dinámicas raciales en la ciudad. A pesar de los intentos por atemperar al impulsivo Quinn, este acabará tiroteado en una de sus investigaciones, víctima de su incapacidad de entender el lenguaje de la calle y adaptarse a sus rituales. En *Hell To Pay* (2002), ambos han de investigar la desaparición de una adolescente blanca prostituida por un siniestro chulo. En la última aparición de Quinn, *Soul Circus* (2003), quizás la más pesimista y negra de la serie, Strange actúa como investigador de la defensa de Grainville Oliver, un traficante de drogas al que quieren condenar a muerte. El asesinato de Quinn da por terminada la relación, pero no el personaje de Strange, quien reaparece en *Hard Revolution* (2004), precuela de la serie, en la que nos traslada al Washington de las revueltas raciales tras la muerte de Martin Luther King, mostrando al joven Strange en

⁷² Fue alcalde de la capital desde 1979 a 1991. Sorprendido en la habitación de un hotel fumando *crack*, fue sentenciado a seis meses de cárcel y destituido del cargo en 1991. En 1994 volvió a ganar las elecciones para la alcaldía, cargo que ostentó hasta 1999 («Marion Barry: Making of a Mayor» 1998).

⁷³ Las cuatro novelas ambientadas en la ciudad a finales de la década de 1940 y principios de 1950: *The Black Daliah* (1987), *The Big Nowhere* (1988), *L.A. Confidential* (1990) y *White Jazz* (1992).

⁷⁴ Un episodio similar ocurre en el noveno episodio de la tercera temporada de *The Wire*, cuando Prez dispara a un policía negro de paisano.

sus primeros años como agente de policía. Posteriormente, en 2012, publicó la última — hasta el momento— entrega de la serie, *What It Was*, en la que Strange ha abandonado la policía y ha abierto su propia agencia de detectives. Ambientada en 1972, la novela narra la caza de un asesino llamado Red Fury, para la que une fuerzas con su antiguo compañero policial Frank Vaughn, en un nuevo ejemplo de pareja racial mixta.

Las cuatro novelas siguientes que publica no se inscriben en ninguna serie. *Drama City* (2005) es una historia de redención protagonizada por Lorenzo Brown, un ex presidiario reintegrado a la sociedad gracias a su trabajo con una sociedad protectora de animales, y de Rachel Lopez, una trabajadora social en la senda de la autodestrucción. La novela habla de la dificultad de la reinserción en un entorno en el que la tentación de ganar dinero fácil es continua. En *The Night Gardener* (2006), Pelecanos retorna a la década de 1980. Inspirada en hechos reales, narra la investigación en torno a un asesino en serie que deja los cuerpos de sus víctimas, todos ellos adolescentes negros, en jardines comunitarios. *The Turnaround* (2008) comienza en 1972, en el momento en que tres adolescentes blancos se adentran con su vehículo en un barrio negro y lo que en principio comienza como una provocación racista termina con estos víctima de su ataque. Treinta y cinco años después, los protagonistas de aquel incidente han de afrontar las consecuencias de sus actos. Finalmente *The Way Home* (2009), ambientada en la actualidad, es otro análisis de las relaciones paternofiliales y de la redención. Chris, un joven problemático que ha pasado por el reformatorio juvenil comienza a trabajar con su padre. El hallazgo inesperado de unos miles de dólares se interpondrá en su camino hacia una vida alejado del delito.

Dos años después publica la primera entrega de su última serie, *The Cut*, cuyo protagonista es el detective Spero Lucas, un ex marine que acaba de regresar de Iraq, especialista en recuperar objetos perdidos, a cambio de una tarifa del cuarenta por ciento del valor de lo rescatado. Duro por fuera, tierno por dentro, en la línea del Marlowe de Chandler o del Travis McGee de John D. McDonald, conoce su ciudad como la palma de su mano. Pese a ser de origen griego, Lucas, tiene un hermano negro, Leo, lo que subraya el carácter multirracial del DC actual. En 2013 publica *The Double*, en la que Lucas ha de

recuperar un cuadro robado. La novela reconoce la influencia de Don Carpenter⁷⁵, de quien Pelecanos prologó *Hard Rain Falling*, reivindicando la calidad del fallecido escritor.

Junto al libro de relatos *The Martini Shot* (2015), en el que recupera a Stefanos y nos lleva a la infancia de Lucas, su última obra es *The Man Who Came Uptown* (2018), otra novela no adscrita a ninguna serie, cuyo protagonista es, de nuevo un ex convicto, Michael Hudson, quien se ha aficionado a la lectura mientras cumplía condena gracias a Ann, la bibliotecaria blanca de la prisión. La dificultad de la reinserción y las relaciones raciales son dos de los temas que de nuevo aborda Pelecanos.

Paralelamente, ha desarrollado una carrera en cine y televisión como productor y, en esta última, como guionista en las series *The Pacific*, *The Wire*, *Treme* y *The Deuce*, todas ellas para la cadena HBO. Además de producir doce episodios de *The Wire*, a la que se unió en su primera temporada, es el autor de los guiones del duodécimo episodio de la primera temporada, “Cleaning Up”, del octavo “Duck & Cover” y el undécimo, “Bad Dreams”, de la segunda, del cuarto, el noveno y el undécimo de la tercera temporada, “Hamsterdam”, “Slapstick” y “Middle Ground” respectivamente, del duodécimo de la cuarta temporada “That’s Got His Own” y finalmente, del noveno de la quinta temporada “Late Editions”. Su último proyecto, es la película —si bien parece que puede tratarse también del embrión de una serie televisiva— *D.C. Noir*, presentada en 2019 en el festival de Tribeca, una antología de relatos firmados por el propio Pelecanos y en la que ha participado como guionista, productor y director. Es asimismo el responsable de dos recopilaciones de relatos criminales ambientados en Washington (*D.C. Noir* y *D.C. Noir 2*), parte de la prolífica serie *noir* que la editorial Akashic Books ha dedicado a ciudades de todo el mundo.

⁷⁵ (1935-1991). Además de la ya mencionada, fue autor de numerosas novelas, relatos y guiones para el cine y la televisión. Ignorado por el público, en los últimos años se ha recuperado parte de su obra, entre la que destaca *The Hollywood Trilogy*, ambientada en el mundo de las películas de serie B. En España se han publicado *Dura la lluvia que cae* (2012), *Un par de cómicos* (2021) y la inacabada *Los viernes en Enrico’s*, completada por Jonathan Lethem (2015).

En España, la obra de Pelecanos no es excesivamente conocida debido, principalmente a que sólo una parte de ella ha sido traducida y su publicación ha seguido una trayectoria ciertamente errática. De las series con distintos protagonistas disponemos de traducciones de la protagonizada por Derek Strange y Terry Quinn, la tercera en el haber del escritor. Hasta el año 2002 no aparece su primera traducción al español, *Mejor que bien* (*Right as Rain*), a la que le siguió *Ojo por ojo* (*Hell to Pay*) en 2003, ambas a cargo de la editorial Diagonal. Ediciones B tomó el relevo y en 2004 publicó *Música de callejón* (*Soul Circus*) y un año después *Revolución en las calles* (*Hard Revolution*). Finalmente, en 2013, ediciones El Aleph publicó la última novela de la serie, *Lo que fue* (*What It Was*). Además, se han traducido alguna de las obras “individuales”, es decir, con protagonistas que no se repiten, como *Drama city* (*Drama City*), en 2008, *El jardinero nocturno* (*The Night Gardener*), en 2009 y *Sin retorno* (*The Turnaround*) en 2011, todas ellas en Ediciones B. Más recientemente, RBA ha publicado en 2019 la última, hasta ahora novela del autor, *El hombre que volvió a la ciudad* (*The Man Who Came Uptown*). Carecemos, por tanto, de traducciones de tres de las cuatro series escritas por Pelecanos: la primera, protagonizada por Nick Stefanos, la segunda, la denominada el D.C. Quartet, protagonizada por Marcus Clay y Dimitri Karras y la última, la del también detective Spero Lucas.

A diferencia de otros autores cuya obra gira en torno a un único personaje principal, vale la pena detenerse en el caso de Pelecanos, por cuanto como hemos visto en su trayectoria, encontramos hasta cuatro series protagonizadas por distintos detectives. Frente a la familiaridad que al lector le produce reencontrarse con un héroe conocido y las ventajas que al autor le supone construir a lo largo de una serie la personalidad y las vicisitudes de este personaje, existe también un riesgo evidente. No sólo es la repetición en si misma, sino que también hay que considerar que, en un género que hace del realismo uno de sus *leitmotifs*, el envejecimiento de sus protagonistas resta credibilidad al conjunto. Lo hemos comprobado recientemente con el Rebus de Ian Rankin, que una vez alcanzada la edad legal de jubilación en Escocia, se mueve entre el detective aficionado y el emérito o el Harry Bosch de Michael Connelly, quien rondando los setenta años trabaja parcialmente para un pequeño departamento de policía de la costa californiana, lo que le permite acceder al aparato tecnológico y a las prerrogativas

de las fuerzas del orden. En los dos ejemplos mencionados, ambos se ven limitados a trabajar *cold cases*, casos antiguos no cerrados, proyectando sus investigaciones en el pasado, y, de alguna manera, dejando a un lado el presente tan querido por el género.

Una de las explicaciones que el propio autor ha dado para explicar su poco apego a un protagonista determinado es que considera que la calidad de su obra se resentiría. “There’s always a dissipation of quality in the repetition” (Wiegand 2008), declaró en una ocasión, justificando su cambio de personajes principales. En realidad, otros factores han tenido un mayor peso en esa decisión. Un único protagonista constreñiría notablemente los esfuerzos de Pelecanos por hacer su ciudad legible, por lo que a medida que su escritura se fue afianzando, sintió el impulso de abordar la historia de la ciudad de una manera más ambiciosa y completa. A partir de este momento, su obra se torna más compleja, al introducir un mayor elenco de personajes y añadir a las tramas muchos más elementos sociales y costumbristas. Su trayectoria, por lo tanto, no obedece a un plan inicial sino que responde a la necesidad de explicar aspectos de la vida de Washington D.C. a medida que se le plantean.

5.4. El Washington D.C. de George Pelecanos

En una ciudad predominantemente negra, (“Washington is, depending on what part of my lifetime we are talking about, between sixty and eighty per cent black” [Birnbaum 2003]), la *Chocolate City* a la que se refiere Claggett en *King Suckerman* (Pelecanos 1998: 11), los personajes blancos sólo pueden ofrecer una visión parcial de la misma, de manera que en 1996 aparece su primer protagonista negro, el propietario de una tienda de discos, Marcus Clay. Junto a él, su gerente, Dimitri Karras, de origen griego como el propio Pelecanos, formarán la primera pareja mixta, el primer dúo *salt’n’pepper* en su trayectoria novelística. Con la aparición de Clay, Pelecanos puede describirnos más verazmente partes de esa ciudad hasta entonces apenas vislumbradas. Al mismo tiempo,

vuelca por primera vez su mirada en el pasado, situando la acción en la década de 1980, preludio de lo que será posteriormente una vuelta constante a la historia de la ciudad:

After several books I began to see more clearly what I was doing. I started to jump around in time and go back into the '20s and '30s and try to tackle each part of our history here. With the intention of, when it's all over, perhaps leaving something behind that stands as a record of the time. (Donahue 2008)

Hay, por lo tanto, una necesidad de abordar la ciudad de una manera global, echando la vista atrás para interpretarla, y dejar, de esta forma, un registro de la esencia de Washington D.C. Así, en 2002, confesaba en una entrevista concedida en Francia que su intención era documentar la historia de la ciudad en el siglo XX: “Je voulais laisser un document sur l’histoire de cette ville au long du xxe siècle, tout couvrir” (Louit 2002: 103). En consecuencia, el deseo de indagar en la genealogía de los problemas que asolan la ciudad, en sus peculiares características y el afán de romper con la creencia extendida de que Washington D.C. carece de personalidad propia le llevan a liberarse del corsé que supone confiar la obra a un protagonista único. Así, su narrativa cobra una importancia panorámica en la historia de la ciudad, ampliando el repertorio de personajes y retrocediendo y avanzando en el tiempo para dar las claves que han configurado el devenir de la capital. Encontramos, en consecuencia, un afán y una necesidad por registrar lo acontecido en la ciudad con un doble objetivo: darlo a conocer y explicar las causas que han llevado a esa situación.

El pasado es, para Pelecanos, una de las razones que explican el presente, y de ahí la necesidad de adentrarse en el mismo para encontrar las claves que nos ayudan a comprender lo que ocurre no sólo en la ciudad sino en los comportamientos de los personajes. En este sentido, es significativa *The Turnaround*, que narra las devastadoras consecuencias que un incidente racial ha dejado treinta y cinco años después en sus actores, o la anterior *Hard Revolution* (2004), en la que Pelecanos nos traslada al D.C. de 1968, cuando el joven Strange ha de lidiar con los efectos de las revueltas raciales en su papel de agente de policía recién ingresado en el cuerpo. Strange recuerda un incidente de su niñez cuando tenía doce años y fue sorprendido robando un peine en una tienda del barrio. Retenido por Harold Fean, el guarda de seguridad del comercio, este prefiere darle una lección sobre la importancia de las malas decisiones antes que castigarle. Para

Strange, fue su día suerte, pues le hizo darse cuenta más adelante que “everything you do as a young man can affect what you become or don’t become later on” (Pelecanos 2004: 25).

Sus personajes son, por lo tanto, piezas que contribuyen a definir una imagen del otro Washington D.C. A través de ellos nos movemos en el tiempo, desde la década de 1920 hasta nuestros días, pasando por los años de los disturbios tras el asesinato de Martin Luther King, la colorida década de 1970 o los catastróficos años de la epidemia del *crack*; y también en el espacio, desde el río Anacostia hasta Bethesda, de los barrios marginales a los vecindarios de moda habitados por esa población pasajera que vive de espaldas al Washington real. A pesar de la diferencia en personajes y periodos en los que sitúa la acción, la obra de Pelecanos tiene un carácter global, cuyo núcleo, en torno al cual giran las tramas y los escenarios, es Washington D.C., el verdadero protagonista de su narrativa alrededor del cual se desenvuelven todos sus personajes y tramas. Para Geherin,

Just as William Faulkner used Yoknapatawpha County as the unifying element for a range of diverse novels, Pelecanos makes Washington the center around which all his novels revolve. (2008: 64)

Este deseo por representar el pasado —y el presente— se refleja en la multitud de detalles que salpican sus obras. De manera minuciosa aparecen en sus novelas múltiples referencias a lo que estaba de moda en el momento: los comercios más conocidos, las formas de vestir típicas de la época, la jerga de los residentes, la música que se oía en la calle, los coches más populares o la actualidad deportiva. De manera quasi obsesiva, la información se acumula en sus páginas, proporcionando al lector un retrato absolutamente fiel del Washington D.C. en la década de 1980, como es el caso de esta descripción en *King Suckerman*:

Karras left three on two twenty-nine and stepped out of the Jefferson into the pre-noon heat. He walked north, pointedly going around the circle rather than through it, stopping once or twice to talk to friends, passing girl-watching businessmen, stoners, cruising homosexuals, short-skirted secretaries, doe-faced chicken hawks eyeing little boys, the whole Dupont stew. A pimp-wagon Lincoln rolled up

Connecticut, heavy wah-wah guitar and bass pounding from its open windows. (Pelecanos 1998: 112)

La recreación del pasado mediante abundantes alusiones y la acumulación de información en las descripciones sobre las tendencias callejeras, el estilo y las costumbres de la época explican dos características que para algunos críticos definen la narrativa de Pelecanos: por un lado, una añoranza por el pasado que en algunos momentos lo eleva casi a lo idílico, “a beguiling sense of nostalgia” (Haut 1999: 115), una evocación del Washington entendido como una pequeña ciudad con un fuerte sentido de comunidad integrada, como cuando en *Hell to Pay* reflexiona sobre, sino la integración de razas, si, al menos sobre una convivencia y una tolerancia que los problemas actuales de la ciudad parecen haber borrado: “People used to listen to all sort of music then, wasn’t no barriers set up like it is now (Pelecanos 2002: 216-217); por otro, la minuciosidad y la precisión en las descripciones, de las que el propio autor alardea⁷⁶, por cuanto considera que la fidelidad es un elemento imprescindible para garantizar la verosimilitud y el realismo de su escritura, ha llevado a que lo hayan calificado como “something of an urban anthropologist” (Geherin 2008: 64), mientras que otros críticos se han referido a su obra como “compassionate urban reportage” (C. M. Taylor 2001) e incluso ha llegado a ser calificado como “el Zola de Washington D.C.” (Schuessler 2000), término que no le incomoda por cuanto a la hora de definir su narrativa lo hace refiriéndose a ella como “social crime novels” (Birnbaum 2003b). Para Stephen King, Pelecanos es “perhaps the greatest living American crime writer” (Stephen King 2007), si bien el propio Pelecanos hace más énfasis en el “quizás” del elogio que en el elogio en sí mismo. Parafraseando a Ian Rankin, Pelecanos tiene como sujeto “the city that wasn’t making it into the press” (Plain 2003: 56).

Sin embargo, la nostalgia por el pasado no impide que asomen los problemas que acechan a la ciudad. En realidad, esa comunidad, formada por gente trabajadora, inmigrantes de distintas procedencias, que vive aparentemente sin excesivas tensiones

⁷⁶ “I feel like I’m leaving a cultural and historical record of D.C., so I want it to be as accurate as possible.” (Jordan 2002)

en un ambiente que, a menudo recuerda, a las ciudades del sur de los Estados Unidos, esconde una serie de preocupaciones que amenazan su existencia. A diferencia de otras ciudades norteamericanas, el Washington D.C. de la década de 1950 no está dividido por nacionalidades o etnias. No hay una *Little Italy*, una *Greektown* o una *Chinatown* cohesionadas racialmente. La población está dispersa por toda la ciudad, si bien el río Anacostia marca la frontera entre negros/pobres y blancos/ricos: “the unofficial north-south dividing line separating the city by income and race” (Pelecanos 1998: 222). Parece evidente que el mayor conflicto en la ciudad es el racismo, por lo que la división y las tensiones raciales es uno de los temas capitales en la narrativa de Pelecanos: “If his work has a single subject it’s the racial divide. Almost all the crime in his novels is underpinned by this divide” (Williams 2007: 140).

Junto al problema racial, la falta de capacidad de decisión en términos políticos y la intromisión de los poderes federales en los asuntos locales, a las que nos hemos referido con anterioridad, son los temas omnipresentes en las novelas urbanas de Pelecanos.

Las relaciones raciales son uno de los temas capitales a lo largo de toda la obra. Al echar la vista atrás, a la década de 1940, Pelecanos nos muestra una comunidad aparentemente unida, en la que inmigrantes de origen europeo conviven con afroamericanos. En este sentido, los *diners* greco-americanos, como el restaurante que posee el padre de Dimitri Karras o el que tenía el propio padre de Pelecanos, son paradigmáticos de una relación basada en el respeto mutuo, la tolerancia y el aprecio. Y si bien ambos grupos se mantenían distantes, no da la impresión de que hubiera tensiones aparentes. Sin embargo, la situación comienza a cambiar a medida que el número de habitantes negros aumenta en la ciudad, producto del éxodo masivo procedente de los estados del sur. En *Hard Revolution*, podemos ver a un Strange niño jugando junto a Billy Georgelakos, el hijo del dueño del restaurante en el que su padre trabaja de cocinero. Esta relación se ve amenazada por ambas razas, pues en uno de sus juegos en el parque cercano al barrio de Strange este oye como alguien pregunta: “‘What you hangin’ with that white boy for?’” (Pelecanos 2004: 7), mientras que unas páginas más adelante uno de los amigos de Billy, Angelo Martini, reta a Strange a pelearse. Por primera vez el

detective se da cuenta de que lo que mueve a Martini es el miedo a los negros. El miedo es un elemento que distorsiona la relación entre razas, y hace desarrollar una incomodidad que impide la comunicación, y, en consecuencia acentúa la separación entre estas. El propio Pelecanos reconocía este problema en una entrevista, admitiendo que él no era ajeno a este sentimiento de temor:

You can't be mixed in America, you can only be one or the other. Even with that, if I'm out on the street at night, I move over the other side of the sidewalk too. I've got this fucked up problem also. So that's what I was trying to say, we all have this problem, let's recognise it and deal with it. (Cornwell 2001)

La prevención y aprensión ante el otro nos hace actuar de manera forzada o temeraria. Conduce a lo que Strange denomina en *Hell to Pay* "street paranoia", el miedo de andar por las calles "under this kind of emotional sword every day" (Pelecanos 2002: 215). La angustia que produce vivir bajo esta tensión es una de las causas de la violencia que asola la ciudad.

En ambos casos, los resultados no hacen más que ahondar el abismo de la incompreensión entre razas. En *Soul Circus*, en un preludio del trágico final de Quinn, este ha de visitar un barrio negro en busca de una testigo que puede salvar la vida al traficante Oliver. Su lenguaje corporal muestra la tensión que le produce verse como único blanco en muchas manzanas. Al preguntar a un grupo de adolescentes por el paradero de la joven a la que busca, siente que estos se están riendo de él, por lo que se enfurece y decide marcharse. Ante la afrenta de quedar como un cobarde, duda si no debiera haberse mostrado más agresivo. Un niño que lo observa en ese estado parece apiadarse de él:

"Your face is all pink. You all right?" "I'm fine." "You mad, huh?" "No, I'm all right." "Shoot, they're only messin' with you because you're white." "Y'all think there's something wrong with that?" "I don't know. It's just, we don't see too many white dudes around here, is all it is. And when we do see 'em, they act like they scared." "I'm not scared," said Quinn. "Do I look scared to you?". (Pelecanos 2003: 69-70)

Quizás peor que el temor sea el paternalismo con el que algunos blancos tratan a los negros. La esposa de Vaughn, el compañero blanco de Strange en sus tiempos de patrullero, tiene una criada negra, a la que pretende tratar como si fuera su amiga:

Olga, influenced by her girlfriends in the neighborhood who sat around talking about segregation and civil rights when they weren't talking about their nails or pushing around mah-jongg tiles. Olga, with her guilt about paying Alethea "only" ten dollars a day, when that was the fee Alethea herself had quoted from day one. Olga, still trying to make Alethea feel like she was one of the family; Alethea polite but not giving up anything of herself. And why should she? For Chrissakes, she was their maid. Get in, do your work, earn your money, and get back downtown to your people. Vaughn understood this, but Olga, who wasn't out there, could not. Okay, so some folks were pushing for equality, and Vaughn had no problem with that. But nobody wanted to mix, not when you got down to it. People wanted to be around their own kind. (Pelecanos 2004: 29)

Frank, su esposo, a quien riñe constantemente por utilizar el término "nigger" o "black", cuando debiera referirse a ellos como afroamericanos, observa como Olga convierte cualquier conversación con Alethea en una muestra de su aparente carencia de prejuicios, más pendiente de proyectar una imagen de tolerancia que de tratarla como a una igual. Más tarde, Olga apartará discretamente la taza en la que Alethea ha tomado el té para lavarla más concienzudamente.

El dardo de Pelecanos se dirige también a aquellos que hacen gala de tolerancia y presumen de multiculturales. Es el caso de Takoma Park, un suburbio de Maryland muy cercano a Silver Springs, donde reside Pelecanos. En *The Night Gardener*, Gus Ramone, uno de los protagonistas, se mofa de las pegatinas que lucen en sus vehículos algunos residentes del barrio, presumiendo de sus ideas progresistas, cuando en realidad lo que encubren es un racismo hipócrita: "'Celebrate Diversity' —said Ramone— 'unless diversity is walking down your street on a Saturday night'" (Pelecanos 2006: 398). En realidad, es muy fácil sentirse condescendiente y comprensivo cuando el otro no vive cerca de ti, como es el caso del joven californiano que se instala en el Washington renovado de *The Cut*:

"I'm from California, a suburb north of San Francisco. Grew up in a nice Jewish home. Progressive parents..." "Bedroom community." "Sounds idyllic, I know. Out there the folks like to say that they don't have any racial problems. No black people, no problems." (Pelecanos 2011: 98)

El problema se reduce a una mera cuestión de visibilidad. No hay problemas de convivencia desde el momento en que las comunidades son homogéneas. Más adelante

analizaremos como la cuestión racial incide directamente en la organización espacial de la ciudad.

El racismo no es un problema que afecte exclusivamente a los residentes de la ciudad. En la obra de Pelecanos, la prensa —tanto la local como la nacional— y los medios de comunicación tienen parte de responsabilidad al perpetuar determinados estereotipos e ignorar a un amplio sector de la población. No es sólo que en los momentos más álgidos del crimen en la ciudad se refirieran a Washington como *Dodge City* (D.C.), recordando a la ciudad sin ley del salvaje oeste, o como *Murder Capitol*, en un desafortunado juego de palabras utilizado cuando la tasa de homicidios era la más alta del país, sino que el reproche se refiere al tratamiento diario de los medios, incluso de aquellos que tradicionalmente asociamos con un pensamiento más liberal o progresista:

Meanwhile, you read *The Washington Post* —they supposed to be ‘the liberal watchdog of the community’, right?— well, check it out. Some white woman gets raped in the suburbs, it makes page one. Now go to the back of the metro section, where they got a special spot reserved for the niggers. They call it ‘Around the Area’, some shit like that. And it’s always the same little boldfaced type. ‘Southeast Man Slain, Northeast Man Fatally Shot’. (...) One little paragraph, buried in the back of the paper, for the niggers. (Pelecanos 1992: 188)

La prensa, por lo tanto, no hace más que reflejar el sentir de muchos de sus lectores blancos, quienes optan por bajar la vista ante una situación que prefieren ignorar por resultarles ajena. La cita pertenece a *A Firing Offense*, la primera novela de Pelecanos. Veinte años después, en *The Cut*, el detective privado Spero Lucas hace una reflexión que no por repetida ha dejado de seguir desgraciadamente vigente: “You kill a Caucasian in this town, you make the front page. Specially a square or a child” (Pelecanos 2011: 183). La misma preocupación la encontraremos posteriormente en *The Wire*, en la que se reflexiona sobre el papel de los medios en informar acerca de los sucesos que afectan a los afroamericanos.

¿Puede haber mayor prueba de racismo que la atención que los distintos crímenes reciben en la prensa? Desgraciadamente, es algo tan común que los habitantes de la ciudad lo reciben con la más absoluta normalidad, permitiéndose incluso la broma macabra para referirse a la indiferencia con la que es tratada la gran mayoría de la

población local. *Soul Circus* se abre con una escena en la que Strange ojea el periódico, como hace cada mañana:

Strange skipped the article, jumping inside Metro to page 3. His eyes went to a daily crime column unofficially known by longtime Washingtonians as “the Roundup,” or the “Violent Negro Deaths”. (Pelecanos 2003: 13)

La ironía, no obstante, no puede esconder la amargura que la lectura le produce. En lo que parece un anticipo de la manera en que la prensa reflejará la muerte de Omar en *The Wire*, en dos líneas se resume otra vida, una más, truncada por la violencia:

The first small headline read, “Teen Dies of Gunshot Wounds,” and beneath it were two sentences: “An 18-year-old man found with multiple gunshot wounds in Southeast Washington died early yesterday at Prince George’s County Hospital Center, police said. The unidentified man was found just after midnight in the courtyard area behind the Stoneridge apartments in the 300 block of Anacostia Road, and was pronounced dead at 1:03 A.M.” Two sentences, thought Strange. That’s all a certain kind of kid in this town’s gonna get to sum up his life. (Pelecanos 2003: 7)

Posiblemente una de las escenas que retrata más fielmente esa percepción parcial y llena de prejuicios característica del tratamiento que de la *inner city* hacen los medios de comunicación la encontramos también en *Soul Circus*. Strange le cuenta a Quinn una anécdota de diez o quince años atrás, en la que James, un amigo suyo que trabajaba como cámara para una de las cadenas locales de televisión, recibe el encargo de un productor de filmar escenas de su barrio “down in Anacostia” para ilustrar un programa sobre las condiciones de vida en el gueto. James así lo hace, pero al entregar las imágenes, que muestran a gente saliendo de sus casas para ir a trabajar o llevar a los niños al colegio, o cortando el césped, los productores montan en cólera:

‘I thought I told you to get some footage of black people in Anacostia.’ And James says, ‘That’s what I got.’ And the man says, ‘What I meant was, I wanted shots of people standing outside of liquor stores, dealing drugs, stuff like that.’ And James said, ‘Oh, you wanted a specific kind of black person. You should have said so, man.’ (Pelecanos 2003: 131)

Junto a las relaciones raciales, el control de las armas de fuego es otro tema recurrente en la narrativa de Pelecanos. El propio autor se vio involucrado en su juventud en un incidente en el que, jugando con un revólver casi acaba con la vida de un amigo, al que hirió (Schuessler 2000), lo que le hizo especialmente sensible a la facilidad con la que es posible obtener armas en el D.C., a pesar de estar oficialmente prohibidas. En realidad, este es el tema principal de *Soul Circus*. Foreman, también un ex policía, es un traficante de armas que vende en el D.C., al tiempo que mantiene su residencia en el vecino condado de Prince George⁷⁷, donde lleva una vida suburbial y anónima, de manera muy similar a lo que hace Stringer Bell en *The Wire*. A lo largo del libro hay numerosas referencias a las estrategias que estos proveedores tienen de abastecerse de su mercancía para, posteriormente, hacerla llegar a la ciudad:

Foreman had a couple of boys working for him. These boys rounded up young girls, just old enough and with no priors, to do the straw buys in the gun store over in Forestville on the Maryland side, and in Virginia, in these shops they had way down Route 1. They used junkies and indigents, too, long as they had no record. (Pelecanos 2003: 50)

El sistema es tan sencillo que casi parece una broma. ‘Simple as buying a carton of milk’ (Pelecanos 2003: 51), se jacta Foreman, quien siempre a través de personas interpuestas, realiza decenas de adquisiciones semanales, llegando a ofrecer incluso ventas a plazos y alquileres de sus productos.

Para los residentes habituales es, sin embargo, una de las múltiples causas que explican la violencia de la ciudad, problema que las autoridades federales intentan resolver aplicando medidas extremas, como la pena de muerte, a pesar de que está prohibida en el distrito. Tanto para Strange como para Stefanos, que hace una fugaz aparición en esta novela, ambos son parte de la misma cuestión: la hipocresía de una clase dirigente que propone la imposición de penas máximas a los delitos violentos al tiempo que favorece los derechos de organizaciones como la NRA, la Asociación Nacional del

⁷⁷ El condado pertenece al estado de Maryland. Con una población superior a los ochocientos mil habitantes, alberga un gran porcentaje de residentes afroamericanos de clase media.

Rifle, que defiende el derecho a poseer armas, responsables del gran número de armas en circulación y, en consecuencia, de esa ola de crímenes:

That's the argument. But in most civilized countries where they don't have the death penalty, they've got virtually no murders. 'Cause they've got the guns off the street, they've got little real poverty, and they got citizens who get involved in raising their own kids. The same people who are pro-death penalty are the ones want to protect the rights of gun manufacturers to export death into the inner cities. Hell, we got an attorney general sold on capital punishment and at the same time he's in the pocket of the NRA (...)" "Look, an active death row doesn't deter crime; ain't nobody ever proved that. It's all about some politicians lookin' to be tough so they can get reelected the next time around. (Pelecanos 2003: 163)

A fin de cuentas, las armas no debieran ser parte de la cultura urbana y permanecer en el campo, o quizás en el pasado rural del país. Para Stefanos, quien de alguna manera desmonta con su discurso la asociación de masculinidad con el uso de armas, esa lógica explica que el distrito votara a favor de la prohibición:

'I've used guns when I had to. But we're not talking about hunting or target practice, and this isn't the open country. It's an East Coast city with plenty of poverty. Guns don't belong here.' (Pelecanos 2003: 206)

El discurso de Stefanos es un reflejo del pensamiento del propio Pelecanos en relación con el control de armas, pues accidentalmente, con dieciséis años disparó a un amigo quien, afortunadamente, no resultó herido de gravedad. En una entrevista en un programa de radio quiso dejar bien claro que el incidente no era prueba de su virilidad o dureza, sino de su estupidez (Gross 1998).

El efecto que la prohibición de la venta de armas en la ciudad, así como la intromisión de los poderes federales en la política local, especialmente en un asunto tan controvertido como es la aplicación de la pena de muerte (también prohibida en la ciudad, pero solicitada por la fiscalía, aprovechando la escasa autonomía que la ciudad tiene en determinados asuntos) son dos cuestiones que preocupan a Pelecanos, quien destaca la escasa influencia —por no decir nula— que los residentes tienen en los asuntos locales:

It's more than that because you have two issues here: capital punishment and guns that citizens of DC have outlawed. By referendum there is no capital punishment

and guns are illegal. However, DC has no meaningful representation. We're controlled by the Feds and they can come in and do whatever they want. So they came in and prosecuted this death penalty case. The people didn't want it. Same thing with guns. Sixty percent of the murder guns come from Maryland and Virginia federally licensed gun stores. (Birnbaum 2003b)

Pelecanos aboga por una mayor participación de los ciudadanos en la vida diaria de la ciudad, que se ve afectada por el abandono al que la someten los poderes públicos. Esta es, para el autor, otra de las causas que explican parte del deterioro de la ciudad, cuyo declive se acelera en el momento en el que estallan las revueltas raciales de 1968 y las medidas adoptadas por el gobierno federal, puestas en marcha sin tener en cuenta la opinión de los washingtonianos, y en muchos casos con un efecto demoledor en la geografía de la ciudad, como la construcción de la línea de metro que conectaba la capital con las áreas residenciales de los condados vecinos de Maryland, que aceleró la huida de las clases medias del distrito:

Tutt drove the blue-and-white east on U. Black Washington's once grand street was ragged, near defeated by crime and indifference and Metro's Green Line construction, which had blighted the area for years. (Pelecanos 1998b: 4)

O algunas de las políticas de renovación urbana, similares a las que se involucra Stringer Bell en *The Wire*, que enriquecieron a muchos oportunistas y especuladores, al tiempo que agravaban el problema de la guetificación del centro de la ciudad y el progresivo abandono de quienes podían permitírselo:

Roland Williams lived on T Street, between 13th and 14th, in a house he rented, paying cash, always on time, no references required, no questions asked. The owner of the house was one of several slumlords who had bought run-down properties, pre-and post-riot, and methodically flipped them at an enormous profit to the U.S. government for their "urban renewal" projects. In the late '60s, the practice had been exposed in a series of Washington Post articles that had made a splash in the newspaper industry and on Capitol Hill. Reporters won prizes and promotions, but their work had little impact down here; five years later and the area continued to be in the grip of poverty and opportunists. (Pelecanos 2012: 33)

El abandono es patente en los años posteriores. Al regresar Constantine en 1985 a la ciudad, en *Shoedog*, describe el *Washington Beltway*, la ronda de circunvalación de la

ciudad, como un paisaje infernal, casi apocalíptico, más propio de una distopía que de la capital de la nación más poderosa del mundo:

The Capital Beltway was a jumble of sooted automobiles tailgating at a steady sixty by rush hour's ass end. The sun hung gauzy through the filmy grayness of the cloudless sky, and the air smelled of tar and exhaust. There had been a Beltway when C. left town in 1975, and in fact it had been in place for ten years before that. But what it had become since then —a twisted ring of stinking metal, circling the city— was madness in the mind of Constantine. (Pelecanos 1994: 29)

Analizados algunos de los grandes temas que Pelecanos presenta en su obra, conviene que nos detengamos ahora en la percepción que de la ciudad obtenemos a través de su obra. Para Maureen Corrigan, "Pelecanos has both celebrated and eulogized the city rarely seen by the politicians, the tourists, and the suburban commuters" (2003).

Si bien la imagen predominante es la que se nos ofrece a través de sus residentes locales, otras dos son apreciables en su obra, superponiéndose una sobre la otra de forma que el lector puede completar y contrastar la visión panóptica de la capital. Las tres son complementarias, pues ayudan a entender no sólo la verdadera naturaleza de la ciudad sino la percepción que de esta tienen visitantes y forasteros. Nos hemos referido con anterioridad al tratamiento sesgado y distorsionado, en ocasiones sensacionalista, que la prensa utiliza para referirse al D.C. La que nos ofrecen los forasteros no es mucho mejor. La entrada de la ciudad, especialmente si se hace a través de la avenida Nueva York, es especialmente deprimente:

He was looking at the run-down gateway to Washington that was the first impression for many visitors to the nation's capital, a mix of warehouses, liquor stores, unadorned bars, and rank motels housing criminals, prostitutes, last-stop drunks, and welfare families. (Pelecanos 2012: 57)

Esto hace a Fanella, el sicario italo-americano de *What it Was* exclamar: "What a shithole", exactamente la misma expresión que usa Wayne, en *The Way Home* para describir la ciudad a su llegada, perplejo por el gran número de negros que ve paseando por sus calles (Pelecanos 2009: 178).

La llegada de forasteros a la ciudad, normalmente procedentes de áreas rurales, como es el caso de los anteriormente mencionados Fanella, o de Wayne y su acompañante Sonny, un par de inadaptados carne de los servicios sociales, procedentes de West Virginia en busca de un dinero hallado accidentalmente por Chris, o de Cooper, Clogget o los hermanos Thomas, en *King Suckerman*, embarcados en un carrusel de robos y asesinatos en la ciudad, es siempre sinónimo de problemas. En lo que parece un reverso irónico del mito fundacional americano, el ente amenazante no es la ciudad, sino el campo. Y no olvidemos que los estados vecinos de Virginia y Maryland son los originarios de la mayor parte de las armas ilegales que entran en el distrito, como hemos mencionado anteriormente.

Pelecanos no oculta este lado desolado y marginal de su ciudad natal. Uno de sus aciertos es hacernos ver que en Washington conviven muchas realidades y no todas son desesperanzadas. Si *A Firing Offense* comenzaba con una descripción⁷⁸ que subrayaba los aspectos más sórdidos del paisaje urbano, poblado por marginales y perdedores, escena presidida por un retrato del alcalde Barry, como ejemplo de todo lo que funciona mal en la ciudad, unas páginas más adelante nos va a llevar a uno de esos espacios ignorado por los turistas, cegados por la grandiosidad y monumentalidad, sólo conocido por los nativos que nos hacen percibir que la ciudad esconde tesoros únicamente accesibles a los privilegiados que los conocen. La imagen de postal se desploma cuando Dante acompaña a Stefanos al antiguo edificio de correos, uno de los edificios más altos de Washington, y desde el que se puede ver el Capitolio y las avenidas Pennsylvania y Constitution (quizás las dos avenidas principales de la ciudad) Dante afirma: “I don’t really like this view”, invitando a Stefanos a desplazarse al sur, hacia al río Potomac, desde el que afirma: “They waste their time standing in line to get up the Washington Monument, when the best view of DC is right here” (Pelecanos 1992: 179). Mediante este breve diálogo, el autor fulmina

⁷⁸ “Torn lottery tickets and hot dog wrappers —the remnants of Georgia Avenue day— blew across the strip. At the district line a snaggle-toothed row of winos sat on the ledge of a coffee shop. A poster of the mayor, a smiling portrait in debauchery, was taped to the window behind them. The coke sweat had been dutifully airbrushed from the mayor’s forehead; only a contaminated grin remained”. (Pelecanos 1992: 1)

la idea que el viajero tiene de la ciudad, al tiempo que parece dirigirse al lector para anunciarle que el D.C. del que habla no es el que encandila al turista. Desde un primer momento, por tanto, nos adentra en la ciudad oculta que antes hemos mencionado, de espaldas a los espacios monumentales e institucionales que la caracterizan en el imaginario popular.

Este Washington que vive bajo la alargada sombra del gobierno federal, de sus burócratas y de los *commuters* que viven en los condados colindantes tiene una naturaleza dual, contradictoria y complementaria, tal y como nos explican en *Drama City* el traficante de drogas Nigel Johnson y su amigo de la infancia Lorenzo Brown, convicto que ha vuelto a las calles decidido a redimirse de su pasado, un personaje que parece un evidente anticipo de “Cutty” Wise en *The Wire*. Ambos dialogan sobre la situación de la ciudad:

Nigel: ‘Remember back when they was callin’ this town Dodge City?’ (...) ‘The everyday people who lived in this city hated that name.’
 ‘As they should have,’ said Lorenzo. ‘Drama City be more like it.’
 ‘Like them two faces they got hangin’ over the stage in those theaters. The smiling face and the sad.’
 ‘City got more than two sides.’ (Pelecanos 2005: 256)

Es la segunda ocasión en la que nos encontramos con el término Dodge City para referirse a la capital, en clara referencia al *western* y en un intento de trasladar el mito del oeste a la costa este. Su uso merece una escueta digresión, por cuanto al analizar posteriormente *The Wire* veremos que menciones similares aparecen a lo largo de toda la serie. Aunque la denominación parece resultar de naturaleza ofensiva para los nativos, a Pelecanos no le resulta extraña. Gran aficionado a las películas de Sam Peckinpah y Sergio Leone, entre otros (Geherin 2008: 65) se refirió, en una entrevista concedida en 2002, a las tres primeras novelas protagonizadas por Strange y Quinn calificándolas como una “urban western trilogy” (Jordan 2002) y, efectivamente las referencias son múltiples y evidentes. Anteriormente me he referido a Quinn y a Strange como un improbable dúo, al que sin embargo hay un elemento que les une. Ambos comparten su pasión por los *Westerns*: Strange a través de sus bandas sonoras, mientras que Quinn, aficionado a ver películas, se mueve en la vida real como si estuviera en una de ellas, comportándose como

uno de esos tipos duros tan habituales en el lejano oeste, hecho que al final determinará su muerte. En *Right as Rain*, Strange y Quinn se enfrentan a un hombre llamado Cherokee Coleman, en lo que parece una reproducción de los conflictos indios frente a vaqueros tan habituales en el género. En el prelude a la escena final, en la que ambos encaran a Coleman, Strange se permite bromear con Quinn: “ ‘Look at you’, said Strange, ‘getting’ all Lee Van Cleef”, en alusión al protagonista de muchas de las películas que ambos adoran. Quinn es, además, descrito en términos de *cowboy* (Pelecanos 2001: 331), en lo que es un anticipo del tiroteo final, en el que intervienen matones con nombres típicos del género, como Earl, en un bar decorado como un viejo *saloon* donde suena de fondo la música de Johnny Cash. Las alusiones se repiten en *Soul Circus*, en la que encontramos una escena que comienza con un desafío entre Foreman y sus rivales muy similares a los duelos clásicos del oeste:

He wasn't trying to hide that he was strapped, and neither were Durham or Walker. Durham guessed that Foreman was wearing his iron, too. They all knew. But to mention it would be akin to admitting fear. And this was something none of them would ever do. “We gonna stand out here all night?” said Foreman. “C’mon in,” said Durham. (Pelecanos 2003: 323)

Y que termina unas páginas después con un tiroteo que se desarrolla en una estancia iluminada a la luz de las velas y amueblada con una mesa de jugar a las cartas.

Todas estas referencias al *western* no son casuales. Si anteriormente nos hemos referido a la línea que une al héroe de este género de narrativa popular con el detective del *hard-boiled*, hay otros elementos que confirman esta continuidad entre los géneros. En un artículo en el que analiza la narrativa de Chester Himes y Walter Mosley, Robert Crooks establece un paralelismo entre los nativos americanos y los afroamericanos, en el sentido de que estos sustituyeron en el imaginario colectivo al enemigo que aquellos encarnaban, de manera que el concepto de frontera tal como lo definió Frederick Jackson Turner en su ensayo de 1893 “The Significance of the Frontier in American History” es trasladable a la *inner city* americana, por cuanto la guetificación de muchos de los centros urbanos, que hemos analizado con anterioridad, parece obedecer a procesos muy similares a los que llevaron a la creación de reservas para los nativos americanos:

Many of the African Americans migrating to the cities were forced to seek housing and then to remain in the poorest areas of the cities by discriminating practices in housing, as well as in the workplace and schools. (1995: 71)

En estos espacios acotados y delimitados la presencia de la ley del hombre blanco es ausente. En *A Firing Offense*, Rosen nos hace ver que la situación en Washington es similar a la de esas poblaciones fronterizas del Lejano Oeste: “‘Law enforcement here — face it, Stefanos, it’s a joke’. The cops are passing out jaywalking tickets downtown” (Pelecanos 1992: 202). Si en el caso de la narrativa de Tony Hillerman⁷⁹ el orden corre a cargo de la Navajo Tribal Police, en los guetos los encargados de hacerla cumplir son, o bien policías negros, como es el caso de Grave Digger Jones y Coffin Ed en el Harlem de Himes, o bien mediadores como el Easy Rawlins de Mosley o incluso el Strange de Pelecanos. Figuras, en definitiva, propias del espíritu de frontera, negociadores entre los dos grupos opuestos.

La nueva frontera es una “urban frontier” (Shapiro 2015), fruto de la “transformation (...) from a moveable western boundary into a relatively fixed partitioning of urban space ... a racial frontier (Crooks 1995: 73) y si bien puede parecer un espacio con unos límites estables y fijos, no podemos olvidar que procesos antes analizados como la gentrificación o la *brandificación* aplican su presión sobre estos territorios, sometiéndolos a dinámicas de modificación y cambios.

La habilidad de interpretar estos espacios es lo que permite la supervivencia en los mismos. La muerte de Quinn en *Soul Circus* no es atribuible a su condición racial sino que ha de ser entendida como el producto de su incapacidad de adaptarse al entorno de los *projects* y su impericia a la hora de negociar su presencia en ellos. Estos espacios fluctuantes e inseguros requieren de personajes perspicaces, íntegros, comprometidos por hacer cumplir la ley y dotados de una autoridad moral que les hace ser respetados en la comunidad.

⁷⁹ Tony Hillerman (1925-2008) es el autor de la serie de dieciocho novelas protagonizadas por el sargento Joe Leaphorn y el agente Jimmy Chee, de la Navajo Tribal Police, representantes de la ley en la reserva de la tribu situada entre Nuevo Méjico y Arizona.

Una de las virtudes de la narrativa de Pelecanos es que en ningún momento pretende embellecer u ocultar el lado oscuro de la ciudad. El lector puede pasar por la avenida U, en otros tiempos la calle principal del Washington negro, llena de comercios, teatros y actividad, ahora “ragged, near defeated by crime and indifference” (Pelecanos 1998b: 4) o caminar por las orillas del río Anacostia, la frontera que separa la ciudad en dos mitades irreconciliables, y que para Strange no es un río, sino un abismo: “River, hell, thought Strange. The way it separates this city for real, might as well go ahead and call it a canyon” (Pelecanos 2003: 22), en una nueva referencia a un accidente geográfico muy habitual en el *western*. El otro lado del abismo, tan peligroso que nadie se acerca al vecino jardín botánico nacional, el *National Arboretum*, por temor a ser víctimas de la violencia (Pelecanos 1998b: 267), compuesto por barrios cien por cien negros, amenazantes, donde el blanco es percibido con desconfianza:

Many of the apartment buildings, three-story brick affairs with the aesthetic appeal of bunkers, showed plywood in their windows. Hard young men, the malignant result of years of festering, unchecked poverty and fatherless homes, sat on their front steps. (Pelecanos 2003: 33)

La vida a pocas manzanas del Capitolio puede ser dura y deprimente. Las condiciones sociales, no obstante, no pueden ocultar la belleza de algunas de estas áreas. Para Strange, esta zona recoge perfectamente las contradicciones de Washington: “It was the most beautiful section of town and also the ugliest, often at the same time” (Pelecanos 2003: 33). Sin embargo, el encanto natural del área no puede esconder el nivel de miseria y precariedad que se esconde tras las fachadas tapiadas con tablones. Una pobreza asfixiante, más propia de un país del tercer mundo, que atenaza y condiciona la vida de sus habitantes de forma que la única salida es la explosión de violencia. Jones, el delincuente de *What It Was*, es un típico ejemplo de estas condiciones infrahumanas. Emigrado de niño desde West Virginia, en busca de las oportunidades que la ciudad prometía ofrecer, acaba creciendo en uno de los callejones traseros típicos del Distrito, en una situación familiar similar a la de los adolescentes buscavidas que trapichean con drogas en el Baltimore de *The Wire*:

No father in his life, ever, with hustlers in and out the spot, taking the place of one. A mother who worked domestic when she could. Half brothers and sisters he

barely knew or kept track of. Twenty-five dollars a month rent, and his mother could rarely come up with it. All of them hungry, all the time. Being poor in that extreme way, Jones felt that nothing after could cut too deep. Take what you want, take no man's shit. No police can intimidate you, no sentence will enslave you, no cell can contain your mind. (Pelecanos 2012)

No es de extrañar, por tanto, que jóvenes como él, carentes de oportunidades, se conviertan en seres montaraces y asilvestrados, sin temor a nada y dispuestos a lo que sea con tal de escapar de las garras de la miseria.

Sin embargo, junto a este Washington negro, hay otro predominantemente blanco, separado por una barrera invisible. A veces, un detalle insignificante como un partido de baloncesto callejero, hace ver al lector que en algunas zonas de la ciudad, la realidad es completamente diferente, ajena a la dureza de los barrios pobres:

The game was to be played on a fenced-in outdoor court. Since this was Chevy Chase, the asphalt was free of glass and debris, the hoops had been strung with chains, and the court was lit by powerful overhead lamps. (Pelecanos 1998a: 161)

Hablamos de áreas en las que ver un rostro negro es motivo de inquietud. Barrios de casas de estilo colonial, frente a las cuales hay aparcados coches europeos y familiares, los mismos Volvos que Rebus encuentra en el Edimburgo más acomodado, subrayando lo que Pelecanos denomina "low-key wealth" (Pelecanos 1994: 108), una riqueza nada ostentosa. Barrios acomodados que viven a espaldas del verdadero Washington, protegidos por un cordón sanitario que les impide ver el deterioro de la ciudad. Para sus habitantes, los problemas del gueto son incomprensibles, pues en sus peceras nada externo les molesta. Cooper, en *King Suckerman*, muestra su rabia al conducir por uno de estos barrios, poblados de liberales a los que, en el fondo, la situación del resto de la población no les interesa:

Guys wearing glasses without rims, reading the paper every morning with classical music playing soft in the background (...) Neighborhoods like this, where nothing bad ever happened, where nobody would know how to do a damn thing about it if something bad did, a couple of motivated niggers with guns could walk through a place like this and fuck some motherfuckers up at will. Course, they'd send in the cavalry soon enough to gun'em down. (Pelecanos 1998a: 138)

Hay también, no obstante, barrios mixtos, donde los distintos grupos raciales conviven sin problemas, como el par de vecindarios que Strange describe en *What It Was*:

The neighborhood of Brookland held a mixture of blacks and whites, working- and middle-class, employed at the nearby Catholic University, at the post office, in the service industry, or in civil service positions downtown. Bowman, a black man in clean, understated clothing, did not stand out. (Pelecanos 2012: 103)

The block was the commercial strip of the Mount Pleasant neighborhood, and there was much activity. Puerto Ricans, Hungarians, Greeks, blacks, mixed-race couples, and young residents of all types in post-hippie group homes made up the scene. The road still carried streetcar tracks, but the old line was inactive, and buses came through regularly. (Pelecanos 2012: 164)

Es el Washington armonioso y tolerante en el que la convivencia, basada en el respeto y en la auténtica comprensión, es posible, la misma que Pelecanos añora de los años anteriores a las revueltas. En aquel Washington, los niños que jugaban en la calle, a menudo mezclándose con los de otras razas, conocían los coches patrulla de la policía por su número y a los policías del barrio por su nombre (Pelecanos 2004: 16). La violencia callejera era excepcional, y siempre limitada a algún distrito determinado de la ciudad, en el que ocurría de noche y con víctimas adultas (Pelecanos 2004: 7) y no como en la década de 1990, en que cualquier adolescente corría el riesgo de recibir una bala perdida procedente de uno de los innumerables tiroteos habituales. Como Strange reflexiona en *Soul Circus*, el Washington de su niñez, el de los residentes fijos “was in many ways still a small town” (Pelecanos 2003: 30).

Los espacios de referencia de esta pequeña ciudad sureña son completamente distintos a los del Washington oficial. Si antes hemos reflexionado sobre el rol que las tiendas de licores desempeñan en el gueto, conviene que hagamos referencia a otros lugares relevantes en la vida cotidiana, muy significativos para sus habitantes. Una constante en la obra de Pelecanos es la referencia a la perspectiva de la ciudad desde la altura, como hemos comentado anteriormente al referirnos a *A Firing Offense*. Tanto Clay como Strange disfrutaban de apartamentos cuyas vistas privilegiadas son un reflejo de su perspicacia para leer la ciudad en su conjunto. Strange, que encuentra la que será su vivienda permanente en *Hard Revolution*, entre la calle 13 y Clifton, con vistas a una de

las escuelas más populares del DC negro —Cardozo High School—, describe la suya como “top of the motherfuckin’ town” (Pelecanos 2004: 179). Por su parte, Tate, uno de los personajes de *King Suckerman*, vive en Meridian Hill, junto al parque, desde el que disfruta de “a prime viewing of the city” (Pelecanos 1998a: 218). No es casual que estos personajes, “street-wise” como son, elijan localizaciones privilegiadas, ocultas para los desconocedores de la ciudad.

Los comercios de siempre, los restaurantes griegos frecuentados por Stefanos o Lucas, el propio despacho de Strange, con un letrero que muestra una lupa sobre su propio nombre, ampliándolo, son los espacios realmente representativos de la ciudad real. En el caso de este último, su significado trasciende el de un mero investigador que, como el Easy Rawlins de Walter Mosley, puede resolver aquellos problemas que la desconfianza impide encargar a la policía, por cuanto actúa como recordatorio para los jóvenes del barrio de que otra vida fuera de la pobreza, la violencia y las drogas es posible. Strange es un modelo de triunfo que puede ser emulado, pues el suyo se basa en el trabajo, la honradez y el tesón. En el Southeast, la zona más olvidada de la ciudad, carente de monumentos o de edificios reseñables, destaca “The Big Chair”, mencionada en *Soul Circus*. Antaño reclamo de una tienda de muebles ya desaparecida, la gigantesca silla de ébano de más de seis metros de altura, parodia de una escultura ecuestre de las muchas que adornan los centros de las principales capitales, es un lugar significativo para los residentes de una de las áreas más peligrosas de la ciudad, una *no-go zone*, infestada de criminales y pobreza.

Estos espacios tienen, además una virtud de la que los símbolos del poder —sedes gubernamentales, estatuas conmemorativas, monolitos— carecen. Son espacios producidos democráticamente, creados por la práctica cotidiana de sus usuarios. El parque junto a Meridian Hill, mencionado anteriormente, es un ejemplo de estas prácticas. Nombrado por el ayuntamiento como Meridian Hill Park, sus usuarios comenzaron en la década de 1970 a referirse a él como Malcolm X Park:

The apartment houses that lined 15th Street along the green of Meridian Hill, which many in the city now called Malcolm X Park. Drugged-out-looking whites, brothers and sisters with big naturals, and Spanish of indeterminate origin, some

of the dudes wearing Carlos Santana-inspired headbands, streamed in and out of the park's entrances. A person could kick a soccer ball around, pay for a hand job or get one free, or score something for his head at Malcolm X, depending on the time of day. Its makeup had changed these past few years, but it remained one of the most beautiful open-to-the-public spots in the city. (Pelecanos 2012: 103)

En contraste con la falsa celebración de la diversidad comentada anteriormente, el parque es un ejemplo de esa mezcla que hace que la ciudad sea tan atractiva: peligrosa en ocasiones, pero divertida. El parque engloba las dos caras de la ciudad, la atracción y la repulsión, conviviendo en único espacio.

Estos espacios, aparentemente insignificantes, baladíes, son los verdaderamente representativos de la ciudad, si bien es necesario poseer el conocimiento preciso para descifrarlos. Parafraseando a Benjamin cuando afirma que “the trivial spots often reveal the real essence of the city”, Keith y Pile sostienen que los aspectos marginales en la ciudad resultan fundamentales para descodificar su significado (1993: 414) y, por consiguiente, se hace preciso volver la vista a ellos para entender la realidad urbana en su totalidad.

La decadencia de Washington es fruto también de una política espacial muy dañina para los recién llegados. A partir de la década de 1950, prácticas especuladoras que jugaban con el miedo de los residentes blancos a compartir sus barrios con los negros del sur, favorecieron la huida de aquellos a los suburbios de Maryland y Virginia. El movimiento, favorecido por las políticas federales de construcción de autopistas y de hipotecas a tipos muy bajos, junto a otras medidas aparentemente a favor de la integración, vació el centro de la ciudad, dejándolo en manos de aquellos que no podían permitirse otro tipo de vivienda. Un ejemplo del cambio demográfico nos lo ofrece Strange en *Hard Revolution* al referirse a Cardozo, la escuela que se encuentra a los pies de su apartamento. Antaño *alma mater* de generales, abogados e incluso algún director del FBI, es ahora una escuela cien por cien negra, síntoma de una ciudad en la que dinámica demográfica ha cambiado por completo:

For thirty-two years, when it was filled with whites of northern and southern European extraction, it was called Central High (...) In 1950, four years shy of

Brown vs. Board of Education, Central was declared a school for 'Negro' pupils. The city needed the large facility for its black students, as their schools had become severely overcrowded (...) Central's name was changed to Cardozo High (...). After Brown, despite the good intent and goal of desegregation, Cardozo stayed black. (Pelecanos 2004: 90)

La especulación, originada mediante tácticas pseudo-mafiosas que posteriormente describiremos al analizar Baltimore, que consistían fundamentalmente en alquilar viviendas a negros para hacer mudarse a los propietarios tradicionales blancos y así hacer bajar los precios de las propiedades circundantes, es capaz de romper comunidades enteras, como la que describe Strange en *What It Was*, construida tras la guerra gracias a ayudas concedidas por el gobierno a los veteranos de guerra:

Small homes, attached to one another in pairs, lined the block. The houses, built in 1950 and sold under the GI Bill, had originally gone for \$12,000, with a mere \$500 down payment the ticket in. Nearly all of those veterans and their young families were gone now, having moved out to suburban Maryland in search of better schools, safer streets, and whiter neighborhoods. (Pelecanos 2012: 96)

Tras los años del *crack*, la ciudad comienza un renacimiento que llega hasta nuestros días. La tasa de asesinatos ha disminuido considerablemente, de tal manera que Washington ha abandonado ya el *top ten* de ciudades más violentas de los Estados Unidos. Se han llevado a cabo numerosos proyectos de renovación y regeneración de barrios degradados y el interés por el Distrito ha aumentado entre los jóvenes y las clases profesionales, convirtiéndola en un lugar muy atractivo para vivir (Daniel Fisher 2012).

Sin embargo, en un reflejo de lo que declaró Baldwin en 1981 sobre los procesos de gentrificación, los mismos especuladores que vaciaron de blancos la ciudad, están expulsando a los residentes más pobres para atraer a una clase media, generalmente blanca. Lawrence, en *The Way Home*, al regresar a su ciudad después de treinta y cinco años, percibe los cambios y su actitud es claramente reprobatoria ante la realidad que percibe:

"City don't look like it did", said Lawrence, "Got bars and clubs for white people now in Northeast. On H Street. You believe it? Graybeards down by my way talk about H street burning down during those riots they had, what, forty years ago. Took a while, but now the white folk got their hands in this, too. They were waiting

on it to hit the bottom all along so they could buy it up cheap. Just like they did on U.” (Pelecanos 2009: 148)

Pelecanos, por supuesto, se muestra crítico con estos proyectos que sistemáticamente olvidan a los habitantes más pobres. Y no sólo porque no mejoran las condiciones de vida de los más desfavorecidos, puesto que desplazan la pobreza a otros lugares de la ciudad, en un ciclo que no parece tener fin, sino porque dan a la ciudad un aire estéril e impersonal que amenaza las peculiaridades del D.C. En lo que denomina “the closed-mouth kiss of gentrification” (Pelecanos 2003: 187), como si de un pacto mefistofélico se tratara, mediante el cual la ciudad vende su alma a cambio de un embellecimiento externo, las franquicias suplantando a los comercios tradicionales y restaurantes temáticos tailandeses, japoneses o mejicanos sustituyen a las tabernas de siempre, de manera que algunas zonas del Distrito se han convertido en lugares impersonales, absolutamente desenraizados:

The city was starting to take on the concrete sterility of white-bread Bethesda, and it was getting the same upscale chains, and the fake Mexican cantinas, and the grocery store where people could be “seen” eating overpriced sushi in the window booths and overpaying for vegetables in the checkout lines. (Pelecanos 2003: 78)

La gentrificación implica una reordenación espacial que transforma las zonas afectadas. El regreso de las clases medias al centro de las ciudades implica el desplazamiento de los residentes habituales a otros barrios, a las que se trasladan los problemas de la *inner city*. Es el caso del condado de Prince George, un área tradicionalmente de clase media que ve como estos movimientos de población reconfiguran el espacio:

“It’s no mystery,” said West. “White and black people with money are moving back into the city and pushing the poor blacks out to P.G. Shit, those areas between the Beltway and Southern Avenue? Capitol Heights, District Heights, Hillcrest Heights...”

“Ward Nine,” said Fink. It had become either an affectionate or a pejorative term for P.G., depending on who was using it. It meant the county was no different from, and just as bad as, the eastern, crime-ridden, black-populated regions of D.C.

“What do you expect?” said West. “Poverty is violence.” (Pelecanos 2006: 20)

No obstante, a diferencia del pesimismo que parece caracterizar a la novela criminal europea, especialmente la escandinava y la anglosajona, en la narrativa de Pelecanos siempre hay un motivo para la esperanza y, en ocasiones, la redención. Hay proyectos de renovación urbana que son integradores y efectivos, como el que incluye las viviendas en la que reside Ali Carter, uno de los protagonistas de *The Way Home*:

Ali Carter lived with his mother in a vinyl-sided duplex town home on Alabama Avenue in Garfield Heights (...) The development was on the new side, the yards were still clean, and the several hundred homes that had been constructed here had replaced some problem-ridden projects that had been good for no one. Houses here were still being sold for about three hundred thousand dollars, with low-interest loans and no-money-down offers in effect (...) Communities such as this one, housing long-time residents and newcomers alike, had been appearing in several spots in Southeast. Only those who were unreasonably resistant to change could say that this was not a positive development. (Pelecanos 2009: 187)

Planes como el arriba descrito, de carácter mixto, capaces de atraer a nuevos residentes sin expulsar a los tradicionales parecen la solución para que Washington mantenga el carácter mezclado y ese sentimiento de comunidad capaz de vivir con respeto y comprensión hacia el otro. Además de programas como el que Ali disfruta, el Distrito cuenta con otro elemento que siempre está presente en la obra de Pelecanos, incluso en los momentos más difíciles de la historia de la ciudad: sus gentes, pues no podemos olvidar que pese a la mala prensa, el abandono de las instituciones y los problemas inherentes a la ciudad, esta cuenta todavía con un nutrido grupo de personas que creen en ella. El D.C. que nos describe el autor:

Is a rough patch of urban real estate populated by guttersnipes, snitches, dealers, and rapists — and by plenty of decent and hardworking citizens who have to stand by and watch as their neighborhoods go to hell. (Greenman 2002: 90)

Es fácil entender, por lo tanto, que en una ciudad tan colorida, variada y viva, haya residentes como Strange, que tras oír en su coche la conversación en una emisora local entre el DJ y una joven madre, no pueda por menos que pensar con satisfacción: “Strange smiled. He did love D.C.” (Pelecanos 2003: 104)

6. LEHANE Y BOSTON

*I want my city back
 Back the way it used to be
 I want it back the way it was
 I looked around and found
 This doesn't feel like my hometown* (The Mighty Mighty Bosstones 2002)

6.1. La ciudad de Boston

Boston, Massachusetts, es uno de los primeros asentamientos coloniales en los Estados Unidos. Hacia 1630 un grupo de puritanos ingleses se estableció en la península de Shawmut, junto al río Charles, dando origen a la ciudad. Capital espiritual de Nueva Inglaterra, la región del noroeste del país que comprende los estados de Vermont, Maine, New Hampshire, Connecticut, Rhode Island y la propia Massachusetts, y patria de la revolución americana, fue también el primer centro intelectual del país (Steffon 2020), si bien su importancia como tal fue disminuyendo a lo largo del siglo XX, a medida que otras ciudades como Nueva York o Los Ángeles ganaron preeminencia y tomaron el relevo, dejando a Boston prácticamente como una reliquia “which belongs to an older urban order based on stability, tradition and memory” (Clarke 1988: 127). En términos más rotundos sobre la evolución de la importancia de Boston se pronuncia Carlo Rotella:

Boston was for much of the twentieth century strictly the sticks, a parochial dump in perennial decline that had peaked not long after the Civil War as both cultural and industrial capital. (2019: 154)

La situación, no obstante, ha cambiado en los últimos años. A pesar del declive industrial de las décadas de 1960 y 1970, la ciudad ha seguido manteniendo su estatus como referente cultural e intelectual gracias a la presencia de algunas de las instituciones más prestigiosas del mundo en la ciudad o en sus alrededores, como la Universidad de Harvard o el Massachusetts Institute of Technology. A partir de mediados de la década de 1980 Boston experimenta un resurgimiento económico fundamentalmente gracias a la transformación de su sector productivo antaño industrial en uno de servicios, especialmente aquellos ligados a las finanzas, la educación y la salud.

El propio Rotella ha destacado dos aspectos que dotan a Boston de una personalidad propia. Al tratarse de una de las ciudades más antiguas del país, Boston ha sufrido tal número de transformaciones a lo largo de la historia que puede servirnos como paradigma de la evolución de la ciudades y es posible encontrar en ella vestigios de las distintas etapas: desde la época colonial, modelada al estilo europeo, hasta la ciudad mundial, centro de una economía de servicios, pasando por las etapas de la guerra civil americana y del declive de la sociedad industrial:

(Boston's) aged and multilayered architecture also allow it to easily stand in for a wide range of other places and periods: Rust Belt, Sun Belt, and Old World cities; colonial or Civil War-era America; visions of the near future or alternate realities; Paris, Tokyo, New York, Mars. (2019: 157)

El segundo elemento destacable es el componente étnico, con una fuerte influencia de la inmigración irlandesa, de forma que en el imaginario popular la percepción de Boston es la de una ciudad mayoritariamente blanca, “a reputation for unreconstructed white, especially Irish, ethnicity”, concepto obsoleto, por cuanto “Boston is in fact a majority-minority city, but it's still famous for the production of what a character in *The Town*⁸⁰ calls Serious White People” (Rotella 2019: 156-157). El propio Lehane, en una entrevista concedida en la XXIVª Semana Negra de Gijón, habló sobre las peculiaridades de Boston, a la que se refirió como “(...) the most European of all the North American cities” (Menéndez-Otero 2012: 112), lo cual se puede ver no sólo en su arquitectura sino, fundamentalmente, en el carácter de la ciudad, en el que los barrios están claramente compartimentados en función del origen de sus habitantes. En *Sacred*, Patrick Kenzie, el investigador privado protagonista —junto a Angie Gennaro— de la saga de seis novelas, reflexiona sobre las similitudes entre Europa y Boston, que son particularmente visibles en zonas de la ciudad como el North End, el barrio más antiguo, equivalente al Lower East Side neoyorquino:

I went to Europe for two weeks. And what struck me most at the time was how many of the small villages I visited —in Ireland and Italy and Spain— resembled

⁸⁰ Película de 2010 ambientada en Boston y dirigida por Ben Affleck que narra las andanzas de un grupo de ladrones de bancos. En España se estrenó como *The Town: Ciudad de ladrones*.

Boston's North End. The North End was where each successive wave of immigrants had left the boat and dropped their bags. So the Jewish and then the Irish and finally the Italians had called this area home and given it the distinctly European character it retains today. (Lehane 2001: 81)

Actualmente Boston casi alcanza los setecientos mil residentes, lo que la convierte en la vigesimotercera ciudad del país. Su área metropolitana, no obstante, alberga una población cercana a los cinco millones de habitantes, estando entre las diez más grandes de todo el país (USA Census Bureau 2019).

6.2. Boston en la literatura

Como centro intelectual, Boston sigue desempeñando un papel relevante en la cultura norteamericana. Su carácter de referente durante los siglos XIX y XX se refleja en la importancia que la ciudad tiene para la literatura norteamericana. No sólo por ser el lugar de nacimiento de Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson o Sylvia Plath, sino también porque allí Nathaniel Hawthorne, Henry David Thoreau, Robert Frost o Henry James, por citar sólo algunos nombres, desarrollaron parte o la totalidad de sus carreras. A este último le debemos *The Bostonians* (1886), una cruel crítica de la vida de la ciudad.

Si nos referimos al género detectivesco y criminal, es difícil entender Boston sin prestar atención a la figura de James “Whitey” Bulger (1929-2018), posiblemente el criminal más conocido de la ciudad. Autoridad máxima durante muchos años de la mafia irlandesa local, se hizo confidente del FBI hacia 1975, al tiempo que seguía controlando con mano férrea *Southie*, el barrio sur de Boston, uno de los escenarios de las obras de Lehane. Favorecido por el soplo de un policía de la ciudad, esquivó su captura durante más de quince años, hasta que en 2011 fue detenido y condenado a una larga condena en prisión, donde murió asesinado en 2018. La repercusión de Bulger en la cultura popular

es destacable, por cuanto Frank Costello⁸¹, el personaje interpretado por Jack Nicholson en *The Departed*⁸² (Scorsese 2006), está inspirado libremente en él. Posteriormente, la película *Black Mass*⁸³ (Cooper 2015), interpretada por Johnny Depp, hace un recuento de su vida y de sus vínculos con la policía local y con el FBI, que le permitieron continuar durante años con su actividad criminal a cambio de eliminar a la mafia italiana (Lehr y O'Neill 2012). Bulger siempre presumió de amigos poderosos, no en vano su hermano William fue uno de los líderes del partido demócrata en Massachusetts, llegando a ser presidente del senado de ese estado, y en esta relación entre los bajos fondos y los círculos de poder de la ciudad reside gran parte del interés que su figura despertó en los medios.

La nómina de autores del género criminal que han localizado sus obras en la ciudad es amplia, por lo que nos detendremos únicamente en dos ejemplos. Además de autores como Linda Barnes (1949 —), que, aunque nacida en Michigan, ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Boston, donde sitúa la serie de doce novelas protagonizada por la taxista e investigadora privada Carlotta Carlyle, de origen judeo-italiano, y a quien se ha comparado con Sue Grafton (Herbert 2003: 16-17), dos escritores sobresalen por encima del resto. En primer lugar, Robert B. Parker (1932-2010), conocido mundialmente por la prolija serie —más de cuarenta entregas— de su investigador privado Spenser, del que se hizo una popular serie de televisión en la década de 1980, *Spenser: For Hire*. Para Powell, en Parker concurren dos elementos que, a su juicio, justifican su lugar en la evolución del género en las décadas de 1970 y 1980: por un lado, considera la figura de Spenser como una continuación de la tradición del detective *wisecrack* iniciada por Hammett y Chandler, especialmente en el uso del humor descarnado y el recurso fácil a la violencia. Parker poseía una sólida formación literaria y llegó a doctorarse en la Universidad de Boston con una tesis sobre el *hard-boiled* de Chandler, Hammett y Ross

⁸¹ No parece casual que uno de los personajes de *A Choice of Enemies*, novela de George V. Higgins de 1984 se llame exactamente igual.

⁸² Estrenada en España con el título *Infiltrados*.

⁸³ En España se estrenó con el título *Black Mass: Estrictamente criminal*.

MacDonald⁸⁴ (R. B. Parker 2006). No es de extrañar, por tanto, que recibiera el encargo de terminar la inconclusa *Poodle Springs* (1989) de Chandler e incluso llegara a escribir una secuela a *The Big Sleep* dos años más tarde, bajo el título *Perchance to Dream*. A este continuismo, Parker añade una actualización y sofisticación —propia de la costa este y del momento en que escribe su obra— de la figura del investigador privado, al convertir a Spenser (escrito con s, en homenaje al dramaturgo isabelino Edmund Spenser) en un refinado cocinero y un amante de las citas literarias, adaptando, de esta forma, la figura del investigador privado a un entorno más refinado como el de Nueva Inglaterra. En este sentido, la aparición de su primera novela, *The Godwulf Manuscript* (1973) se inscribe en la tendencia a la que nos hemos referido con anterioridad de la etapa denominada *the age of diversity*. Recordemos que Knight utiliza el término para referirse al momento en el que el género cambia en dos aspectos importantes. Por un lado, se desplaza a ciudades menos habituales, en lo que podemos considerar la diversificación regional del género (Powell 2012: 266-268). Por otro, incorpora protagonistas y personajes de la más diversa condición, no sólo por trasladar la acción a ciudades hasta entonces poco habituales, incluyendo personajes secundarios de diversas etnias y orientaciones sexuales, como su ayudante Hawk, un afroamericano o Gino Fish, un mafioso homosexual.

No obstante, el autor a nuestro juicio más interesante es George V. Higgins (1939-1999), profesor universitario, colaborador en prensa y ayudante del fiscal del estado, con quien trabajó durante más de ocho años en la lucha contra el crimen organizado, además de escritor. Su primera novela, *The Friends of Eddie Coyle* (1970), fue comparada por *The New York Times* con *The Killers*, de Ernest Hemingway (Higgins 2010) y ha merecido el reconocimiento, entre otros, de Elmore Leonard, quien la calificó como “the best crime novel ever written” o de Norman Mailer (Crouch 2010), al igual que del propio Lehane, quién además de prologar la edición conmemorativa del cuadragésimo aniversario de su publicación, la calificó de “seminal noir novel”, describiéndola como “the quintaessential

⁸⁴ El título de su tesis fue “The Violent Hero, Wilderness Heritage and Urban Reality: A Study of the Private Eye in the Novels of Dashiell Hammett, Raymond Chandler and Ross Macdonald” (1957)

Boston novel”, por cuanto captura a la perfección dos grandes rasgos que definen a la ciudad de Boston y que después encontraremos en su narrativa: el tribalismo de la ciudad y el fatalismo que de este se deriva, junto al humor desmedido, casi negro. (Lehane 2009: 16). Llevada al cine tres años más tarde con Robert Mitchum como protagonista (Yates 1973)⁸⁵, la novela destaca por tres características: el conocimiento que Higgins demuestra del submundo criminal de Boston, consecuencia de su labor en la fiscalía; la verosimilitud de sus personajes y su entorno y, especialmente, sus diálogos, que la convierten, más que en una novela, en un guion cinematográfico o una obra de teatro (Forshaw 2007: 124).

Higgins es autor de numerosas obras, entre las que destaca, por ejemplo, *Cogan's Trade* (1974), llevada al cine con el título *Killing Them Softly*⁸⁶ (Dominik 2012), o la serie de novelas protagonizadas por el abogado Jerry Kennedy, consideradas las precursoras de las obras de Scott Turow o John Grisham, representantes más populares del subgénero de *thrillers* legales a partir de la década de 1980 (Messent 1997: 190). Infravalorado durante muchos años, su importancia ha sido reconocida, entre otros, por Haut, para quien la aparición de Higgins junto a la de James Ellroy, Newton Thornberg o James Crumley, a los que les une la misma obsesión por la verosimilitud, supuso una reinterpretación y una adaptación de esta narrativa, cuyo resultado es “a much grittier representation of America” (1999: 39), mucho más cercana a la desilusión de la década de 1970 en los Estados Unidos. Para Knight, el mérito de Higgins reside en su capacidad para “challenge both ideas of legality and the form of the crime novel” (2004: 143). En el caso de Michael Hayes, el aspecto más notable de esa cruzada en pos del realismo tiene su resultado en sus diálogos, secos y cortantes, fiel reproducción del habla de los bajos fondos de Boston. En Higgins destaca “the ability to use language as a weapon” (1988: 124).

⁸⁵ En España se estrenó con el título *El confidente*.

⁸⁶ Estrenada en España con el título *Mátalos suavemente*.

Pero si hay un elemento que enlaza a Higgins con los tres novelistas que nos ocupan en esta sección es la propia consideración del escritor como un novelista no de género. En una entrevista con John Williams afirmó que no se consideraba un escritor criminal: "I am not a crime novelist, a crime novelist writes novels about crime, I have never done that". Ante la insistencia del entrevistador de que sus novelas sí trataban aspectos criminales, Higgins reiteró:

"I write novels with crimes in them, who didn't. Madame Flaubert committed the crime of adultery. I don't write crime novels. I would like the money. I just can't do it." (Williams 1999)

Es importante la distinción que Higgins hace entre escribir novelas "about crime" y novelas "with crimes in them". En el primer caso estaríamos hablando de novela de género, mientras que en el segundo, la ambición literaria va más allá. Es, en este sentido, un precursor de la actitud que se repetirá años más tarde en Pelecanos, Price, Lehane y, me atrevería a afirmar, en *The Wire*: a pesar de utilizar algunas convenciones del género (el crimen, la figura del investigador/detective, la consiguiente investigación y la resolución —más o menos satisfactoria— del mismo) su obra trasciende el género criminal para convertirse en una narrativa realista con un fuerte componente social, en un esfuerzo por hacer legible un espacio urbano en el que la violencia ocupa un lugar destacado y es, en consecuencia, reflejo de las dinámicas que lo mueven.

En esta línea se pronuncia el propio Lehane, en los prólogos a las dos antologías de relatos criminales ambientados en Boston de las que fue editor, *Boston Noir* (2009) y *Boston Noir 2: The Classics* (2012), al preguntarse sobre la naturaleza del *noir*. Así, en la primera se aleja de los estereotipos del género: sombreros de ala ancha, humo de cigarrillos y *femmes fatales* y define el género como "working-class tragedy" (Lehane 2009: 15). El concepto de tragedia es interesante por cuanto lo veremos aparecer de nuevo al analizar *The Wire*. En la segunda de dichas antologías profundiza acerca del término, incorporando la noción de que es una categoría dinámica y expansiva que no puede ser analizada desde una perspectiva reduccionista:

What is noir and what is not inhabits a gray area. Its definition is continually expanding from the previous generation's agreed-upon notion that noir involves men in fedoras smoking cigarettes on street corners. Noir alludes to crime, sure, but it also evokes bleak elements, danger, tragedy, sleaze, all of which is best represented by its root French definition: black. (Lehane 2012: 12)

En este contexto de extender el género y de, al mismo tiempo, evitar el encasillamiento de la fórmula encontramos la explicación de las distintas series de protagonistas emprendidas por Pelecanos, así como de sus idas y venidas en el tiempo, de la década de 1940 a la actualidad; de la variedad de temas en Price: desde las pandillas juveniles del Bronx en la década de 1960 a la tortuosa relación paterno-filial en *The Samaritan*; o de la diversidad de épocas y temas que ha tratado Lehane a lo largo de su trayectoria.

6.3. Dennis Lehane

Dennis Lehane (Dorchester, Massachusetts, 1965 —) comenzó su carrera literaria con *A Drink Before the War* (1994), la primera novela de la serie protagonizada por la pareja de investigadores privados Patrick Kenzie y Angela Gennaro, a la que siguieron *Darkness*, *Take my Hand* (1996), *Sacred* (1997), *Gone, Baby Gone* (1998) y *Prayers for the Rain* (1999). Tras terminar la quinta entrega de la serie sintió que la fórmula se agotaba y se vio incapaz de iniciar una sexta, que no retomó hasta 2010, año en que publica el hasta ahora último libro de la serie, *Moonlight Mile*, siendo el propio Pelecanos —que, como recordamos, pasó por un trance similar— quien se lo hizo notar,

After five books, the formula was showing signs of wear. It was George Pelecanos who noticed that the word "tired" recurred through the then-final installment, *Prayers for Rain*". (J. Kidd 2011)

lo que hizo que en 2001 publicara *Mystic River*, la novela que le consagró ante la crítica, a la que siguieron *Shutter Island* (2003) y el libro de relatos *Coronado* (2006). En 2008

comenzó lo que de momento es una trilogía en la que seguimos el devenir de Joe Coughlin a lo largo de tres décadas, primero como policía en Boston y posteriormente como gánster. *The Given Day* (2008) es la primera novela de la serie, ambientada en el convulso Boston de principios de la década de 1920, a la que le siguió *Live By Night* (2012), que retrata el efecto que la prohibición tuvo sobre la ciudad y, finalmente *World Gone By* (2015), en el que Coughlin, ya un reputado mafioso, se traslada a la Florida de la década de 1940 para trabajar para la mafia italiana. Posteriormente aparecieron sus dos últimos libros: *The Drop* (2014) y *Since We Fell* (2017).

Al igual que Pelecanos, ha compaginado esta actividad con otros proyectos pues ha sido guionista y productor de diversas series, entre las que destaca *The Wire*, para la que escribió los guiones del tercer episodio de la tercera temporada, “Dead Soldiers”, el cuarto de la cuarta temporada, “Refugees” y el octavo de la quinta temporada, “Clarifications”. Además, hace una breve aparición como policía en el undécimo episodio de la tercera temporada, “Middle Ground”. Junto a ella, ha participado en los guiones de *Mr. Mercedes*, para AXN y *Boardwalk Empire* y *The Outsider*, para HBO. Esta última cuenta también con la colaboración de Richard Price. Actualmente está trabajando, junto con Pelecanos en un proyecto de David Simon, *Dry Run*, que narrará las andanzas de un grupo de brigadistas americanos en la guerra civil española.

Merece destacarse la relación de Lehane con el cine, pues cinco de sus novelas han sido llevadas a la pantalla, lo que ha contribuido notablemente a su popularidad. Conviene inscribir este hecho en el gran número de películas rodadas en Boston en las dos últimas décadas. Rotella ha analizado el fenómeno, sorprendido por la popularidad de la ciudad como escenario, frente a otros lugares más atractivos para el gran público:

how startling it is that Boston, of all places, has become such a prominent feature in the cinematic map of the world imagined by the movie industry and the viewing public. (2019: 154)

pues ha llegado a contabilizar hasta dos docenas de títulos ambientados en la ciudad y sus alrededores, desde *Good Will Hunting*⁸⁷ (Van Sant 1997) hasta *Manchester by the Sea*⁸⁸ (Lonergan 2016), convirtiéndola en el set de rodaje de moda en la industria cinematográfica. Las razones hay que buscarlas en las múltiples facetas que la ciudad ofrece, facetas que Lehane nos irá mostrando a lo largo de su obra, y que la convierten en escenario perfecto para tramas de todo tipo:

The industrial city's gradual decay into romantic ruin, forming another layer atop the remains of the eighteenth-century commercial city and the seventeenth-century religious colony, is the bigger story about the changing form and function of Rust Belt cities that moves behind the formula plots of the crime stories, comedies, and family dramas shot in Boston and environs (Rotella 2019: 159).

Es en este contexto en el que hay que inscribir las cinco obras trasladadas a la pantalla: la primera de ellas fue *Mystic River* (2003), dirigida por Clint Eastwood y protagonizada por Sean Penn y Tim Robbins, entre otros, que resultó un rotundo éxito de crítica y público, siendo nominada en seis categorías a los Oscar —entre ellos los de mejor película y mejor director— obteniendo finalmente dos, los correspondientes a mejor actor y mejor actor de reparto. A esta le siguió *Gone Baby Gone*⁸⁹ (2007), protagonizada por Casey Affleck y Ed Harris, dirigida, al igual que *Live By Night*⁹⁰ (2016) por otro bostoniano famoso, Ben Affleck. La primera obtuvo el Oscar a la mejor actriz de reparto en 2008. En 2010 Martin Scorsese dirigió *Shutter Island*. Protagonizada por Leonardo Di Caprio, se convirtió en una de las películas más taquilleras del año. Finalmente, *The Drop*⁹¹

⁸⁷ Estrenada en España como *El indomable Will Hunting*.

⁸⁸ Estrenada en España como *Manchester frente al mar*.

⁸⁹ Estrenada en España como *Adiós pequeña, adiós*.

⁹⁰ Estrenada en España como *Vivir de noche*.

⁹¹ Estrenada en España como *La entrega*.

(2014) en lo que supuso la última aparición cinematográfica de James Galdonfini. Dirigida por Michaël Roskam y protagonizada por Tom Hardy y Noomi Rapace, está basada originariamente en un relato de Lehane "Pet Rescue", que posteriormente adaptó a novela bajo el mismo título que la película. Si bien tanto relato como novela están ambientados en Boston, la película cambió la localización para situarla en Brooklyn. Curiosamente, Lehane no ha participado en ninguna de estas películas en la escritura del guion, habiendo rechazado los ofrecimientos para hacerlo (Wilkins 2015). No extraña, por tanto, que dada la repercusión que estas películas han tenido entre el gran público, la obra de Lehane haya tenido un tratamiento muy distinto a la de Pelecanos, por ejemplo, y toda su narrativa esté traducida al español, estando disponible en ediciones RBA y en Salamandra.

En diversas entrevistas Lehane ha reconocido su deuda con los dos autores bostonianos mencionados anteriormente, pero también con Leonard y Ellroy (Lago 2017). Sin embargo, su mayor influencia ha sido Richard Price y su novela *Clockers* (1992), a la que atribuye el cambio en su manera de entender la escritura. La califica de revelación por cuanto, en el momento de su publicación, la ficción norteamericana estaba en un punto en el que no reflejaba la realidad por la que atravesaba la sociedad. "It was all still postmodernist jerk-off material about people having affairs with their students" (J. Kidd 2011). El mérito de Price es mostrar un retrato real de la América que, a principios de la década de 1990, sufría la epidemia del *crack*. Otro autor que ha influido notablemente en su obra es James Lee Burke⁹², a quien hubiera querido emular desde sus principios, por cuanto considera que su contribución al género es muy significativa: "Burke is what I was aspiring to. He took the genre and made it explode by applying literary theory to what was still considered 'pulp fiction'" (L. Jones 1999). Todos ellos han contribuido a ampliar las fronteras del género para mostrar aspectos que van más allá de lo criminal y abordar los problemas que aquejan a la sociedad contemporánea. Si en el

⁹² James Lee Burke (1936—) es principalmente conocido por la serie protagonizada por Dave Robicheaux, de la que ha publicado veintidós novelas. Ex veterano de Vietnam, Robicheaux comienza como detective de homicidios en Nueva Orleans para posteriormente trasladarse a la pequeña localidad de New Iberia, donde comienza a trabajar con el sheriff de la ciudad.

caso de Pelecanos este definía su narrativa como “social crime novel”, Lehane parece ir un paso más allá, considerando el género criminal como la evolución lógica de la novela social: “This is where the social novel went. It went into crime fiction” (J. Kidd 2011). Así al menos lo afirmaba en una entrevista concedida al periódico británico *The Guardian*, en la que explicaba que este es el único género que parece atender los problemas de la clase trabajadora. Él mismo se reconoce muy cercano a Pelecanos, admitiendo que el tipo de ficción que hacen es muy similar (Welch 2006).

6.4. El Boston de Dennis Lehane

El mundo en el que se desarrolla esta ficción de carácter social es el de las comunidades de clase trabajadora sometidas a dinámicas de cambio que amenazan su existencia. En palabras de Lehanne, esos barrios olvidados, “the sort of world we drive over the expressway” (Murphy 2004), zonas con problemas de delincuencia, pero también sujetas a tensiones económicas, demográficas y sociales que ponen en cuestión sus valores tradicionales. Su Boston es el que Rotella ha denominado *the old neighborhood*, el barrio protagonista de un gran número de películas ambientadas en Boston y para él una de las razones del atractivo de la ciudad para la industria cinematográfica:

a physical and cultural holdover of the urban orders fashioned by white-ethnic immigrants to the industrial city, (which) has become a mythic space on a par with the frontier in the Western: a territory understood to produce character types whose violent potency fancifully expresses their connection to history. (2019: 163-164)

Un espacio mítico, epítome de barrio de clase trabajadora blanca y recuerdo del Boston industrial, una zona en busca de una identidad concreta una vez que el trabajo en el sector de la manufacturación escasea. Un espacio con tintes fronterizos, pues sus límites son cambiantes, que trata de preservar su identidad a medida que se ve sometido a dos grandes fuerzas: por un lado, el avance de la gentrificación, al haberse convertido,

por situación y arquitectura en un área muy cotizada para los profesionales que nutren el sector de servicios de la ciudad; por otro, la llegada de inmigrantes procedentes de países en vías de desarrollo que deja a los residentes habituales en una especie de tierra de nadie, al tiempo que ven desaparecer el espíritu de clan del barrio, muy ligado a sus orígenes. Podemos considerar que esta denominación, si bien dirigida a Boston, es perfectamente aplicable a otras ciudades que han sufrido similares procesos de desindustrialización. En este sentido, analizaremos con posterioridad como el Southeast de Baltimore en la segunda temporada de *The Wire*, se ajusta perfectamente a esta descripción

La nostalgia por un mundo en el que se podía confiar en instituciones solidas, como la iglesia, el sindicato, o la empresa, donde primaban los lazos de sangre o el mismo origen étnico, y las amenazas que los restos de este mundo —más propio de principios del siglo XX— han de afrontar constituyen gran parte de los temas que Lehane desarrolla en su narrativa.

La *old neighborhood* de la que habla Rotella es, en el caso de Lehane, el barrio de Dorchester. Real o novelado, Dorchester, junto a los vecindarios colindantes de Roxbury, Mattapan y South Boston (o Southie, como lo denominan los naturales de la zona) es el escenario de la mayor parte de sus novelas, con la excepción de la serie de Joe Coughlin, *Shutter Island* y *Since We Fell*. Ocupa la zona sur de la ciudad y es actualmente su barrio más poblado. Flanqueado por el río Neponset, fue fundado como población independiente en 1630, condición que mantuvo hasta 1870, año en que se incorporó a la ciudad de Boston. Con una población superior a los ciento veinticinco mil residentes (M. Johnson 2020), Dorchester es un barrio de clase trabajadora cuyos vecinos son, en su mayoría, de origen europeo, predominantemente irlandés, pero también italiano y polaco. Kenzie y Gennaro, así como el resto de personajes que los secundan, son una muestra de ello. A la pareja de investigadores privados formada por el primero, hijo de un bombero irlandés violento y alcohólico, y la segunda, nieta de un capo mafioso italiano, se une su fiel amigo Bubba Rugowski, de origen polaco, traficante de armas y protector de la pareja en las situaciones comprometidas. Compañeros de juegos desde la infancia, alumnos de la misma escuela y residentes en el barrio, son un reflejo de ese Dorchester

al que define una cultura de *close-knit community*, casi tribal, en la que todos se conocen y conviven.

Si en la obra de Pelecanos el espacio representado abarca todas aquellas áreas del D.C. desconocidas, ocultas a los ojos del visitante, en el caso de Lehane el espacio que sirve de referencia para analizar las grandes tensiones de la sociedad americana actual es el barrio. Real, alterado o imaginario, Dorchester “is the key geographic unit of urban analysis for both Lehane and Eastwood” (Rowe 2008: 83).

A Drink After the War (1994) es el primer caso de la pareja de investigadores. Kenzie es llamado por un grupo de importantes políticos demócratas de la ciudad, todos ellos de origen irlandés y conocidos de su familia, para que recupere unos documentos confidenciales que han desaparecido de la sede del partido. La razón de recurrir al investigador privado reside en esos contactos originados en el barrio y el hecho de continuar residiendo en él, puesto que la sospechosa de la sustracción, Jenna Angelina, es una limpiadora afroamericana, vecina de la zona. Las posteriores entregas de la serie mantendrán la fidelidad en la descripción del barrio, si bien en la cuarta novela de la serie, *Gone, Baby Gone*, Lehane se ve en la necesidad de hacer algunos ajustes de carácter geográfico en beneficio del desarrollo de la trama:

Anyone familiar with Boston, Dorchester, South Boston, and Quincy, as well as both the Quincy quarries and the Blue Hills Reservation, will realize that I have taken enormous liberties in describing their geographical and topographical particulars. This was wholly intentional. *While these cities, towns, and areas do exist*⁹³, they have been altered according to the demands of story, as well as my own whims, and therefore should be regarded as entirely fictitious. (Lehane 2010: 1)

No obstante, a pesar de estas modificaciones, el lector debe ser consciente de que Lehane sigue hablando de lugares reales. Estos cambios llevados a cabo sobre la topografía de Dorchester, sin embargo, no parecen dar la libertad suficiente al autor para

⁹³ La cursiva es mía.

afrontar las críticas que cuestionan la verosimilitud de la trama en función de la precisión en la descripción geográfica:

I don't have to receive silly letters that say, actually, that street doesn't go that far. We seem to have entered this boring, hyper-realistic age where people are saying, I don't know if it would happen that way. (Murphy 2004)

Por lo que en *Mystic River* y, posteriormente en *The Drop*, va un paso más allá y crea un barrio imaginario, al que denomina East Buckingham, y que describe como una mezcla de Dorchester, Charlestown, Southie y Brighton. Esta decisión tiene que ver, en primer lugar con el cambio de narrador (de la primera persona en la serie de Kenzie y Gennaro a la tercera en *Mystic River*), lo que facilita al autor proporcionar una visión panorámica de la ciudad, por un lado; pero también, con la libertad que un espacio ficticio concede de imaginar y reubicar lugares en aras del desarrollo de la trama; y, por último, con el deseo de que los temas que estas obras abordan, no se vean distorsionados por el devenir de la actualidad y pierdan vigencia. En este sentido, al hablar de lo que ha definido como el gran tema de esta novela, Lehane declaraba:

Mystic River is so much about gentrification, and if I had set it in an actual town, what if it didn't gentrify? Or what if it gentrified faster than I thought, and the book comes out and it looks stupid?. (Murphy 2004)

Real o mimético, resulta un espacio veraz, creíble y fácilmente identificable. Un espacio que, a ojos del profano, puede parecer homogéneo, aunque esconde diferencias apreciables. Tras recibir el encargo de encontrar a Angelina, Kenzie se ve en la necesidad de aclarar al lector de que, aunque creamos que se habla del mismo barrio, hay notables diferencias entre sus vecindarios, fronteras y zonas grises que, fundamentalmente, lo delimitan en términos raciales:

The Dorchester I grew up in was working class traditional, the neighborhoods, more often than not, delineated by the Catholic churches they surrounded. The men were foremen, crew chiefs, probation officers, telephone repairmen, or, like my father, firemen. The women were housewives who sometimes had part-time jobs themselves, sometimes even had education degrees from state colleges. We were all Irish, Polish, or close enough to pass. We were all white. (Lehane 1995: 31)

Pese a compartir nombre y situación geográfica, el Dorchester de Jenna, es otra realidad, un peldaño por debajo en la escala social:

Jenna Angeline's Dorchester is poor. The neighborhoods, more often than not, are delineated by the public parks and community centers they surround. The men are dockworkers and hospital orderlies, in some cases postal clerks, a few firemen. The women are the orderlies, the cashiers, the cleaning women, the department store clerks. They are nurses, too, and cops, and civil service clerks, but chances are, if they've reached that kind of pinnacle, they don't live in Dorchester anymore. (Lehane 1995: 32)

Por si la descripción del origen étnico y de los empleos que desempeñan los vecinos del barrio no fuera suficiente, su reflexión termina con estas palabras:

In my Dorchester, you stay because of community and tradition, because you've built a comfortable, if somewhat poor, existence where little ever changes. A hamlet.

In Jenna Angeline's Dorchester, you stay because you don't have any choice. (Lehane 1995: 33)

Volviendo a citar a Whyte, no podemos olvidar que para muchos, la ciudad no es una elección, sino la única opción posible. La sensación de estar atrapado en una zona urbana concreta la veremos también en los residentes del West Baltimore, recluidos en el único espacio destinado para ellos.

Aún siendo un barrio de clase mayoritariamente trabajadora, dentro del propio Dorchester "blanco" hay diferencias que marcan la pertenencia a un escalón social ligeramente por encima del resto. En el caso de East Buckingham, el componente racial no es tan evidente, pero también existen diferencias. Los tres amigos protagonistas de *Mystic River* proceden del mismo barrio, pero hay algo que separa a Sean de Jimmy y Dave. Estos últimos proceden de la zona llamada *The Flats*, mientras que aquel lo hace de *The Point* :

Jimmy and Dave came from the Flats, down by the Penitentiary Channel on the south side of Buckingham Avenue. It was only twelve blocks from Sean's street,

but the Devines were north of the Ave., part of the Point, and the Point and the Flats didn't mix much. (Lehane 2003: 3)

El elemento que hace imposible la mezcla de ambos mundos es la condición de propietario:

But people in the Point owned. People in the Flats rented. Point families went to church, stayed together, held signs on street corners during election months. The Flats, though, who knew what they did, living like animals sometimes, ten to an apartment, trash in their streets (...) families living on the dole, sending their kids to public schools, divorcing. (Lehane 2003: 4)

El hecho de tener en propiedad una vivienda marca la diferencia entre las posibilidades de promoción social y el estancamiento en el barrio. Mientras Sean asiste a un colegio católico en el que tiene que llevar uniforme, lo que de alguna manera nos hace intuir que tiene garantizado el acceso a una posición social superior, Jimmy y Dave son alumnos de un colegio público del barrio. El devenir de Dave parece trazado desde el momento en que es secuestrado por dos pedófilos, mientras que en el caso de Jimmy, su fama de hombre duro nacerá de su desplazamiento, junto a uno de los hermanos Savage, uno de los matones que habitualmente le acompaña, a un colegio mayoritariamente negro, en virtud del *busing*⁹⁴, práctica de la que hemos hablado en la sección 3.2.2, y que en Boston fue especialmente conflictiva. Como muestra de su arrojo, Jimmy se hará respetar en un entorno completamente hostil mediante el uso de la violencia. Violencia que parece ser un elemento permanente en la vida del barrio y a la que hay que saber acomodarse para sobrevivir en él. Los protagonistas de Lehane que siguen residiendo en el Dorchester real o en el simulado conviven con la violencia: Kenzie, con las palizas que su padre le propinaba tras sus habituales sesiones de *bar crawling* por el barrio; Angie, con un marido —amigo de la infancia de ambos— maltratador; Bubba, con el acoso escolar brutal a causa de su físico y su fuerte acento polaco; o Bob, en *The Drop*, con la de

⁹⁴ En Boston se la denominó *forced busing*, ante la fuerte resistencia de las autoridades locales para aplicar las medidas aprobadas para combatir la segregación racial. Hubo que esperar a varias decisiones judiciales para que, a partir de 1974, y en medio de grandes protestas, se dieran los primeros pasos para aplicar las medidas dictadas por el gobierno federal. (Delmont 2016).

aquellos que lo consideran un deficiente intelectual. La violencia es un elemento inherente al barrio, si bien hay que distinguir entre una considerada tolerable y otra que no lo es:

There's a difference between a tough working-class bar and a sleazy white-trash bar, and the Filmore epitomized the latter. Fights in working-class bars break out frequently enough but usually involve fists, maybe a beer bottle over someone's head at worst. Fights broke out in the Filmore about every second beer and usually involved switchblades. Something about the place attracted men who'd lost anything worth caring about a long, long time ago. (Lehane 2010: 45)

Como prueba de su valor, de su capacidad de adaptarse al entorno, Jimmy cruza en, al menos dos ocasiones, la frontera racial apenas intuida en East Buckingham. Tras el asesinato de Katie, conocemos que esta era hija de un primer matrimonio, y que su madre, muerta prematuramente mientras él cumple condena, era de origen hispano. Pese al rechazo que hacia una unión mixta de este tipo sienten las dos comunidades, Jimmy decidió seguir adelante con la relación, lo que le hace que en el barrio sea un hombre temido y respetado.

No es de extrañar, por tanto, que en este ambiente, muchos quieran salir de él. Este deseo de dejar el barrio será, en muchos casos, el catalizador que pone en marcha la trama. Katie Markum, la hija de Jimmy en *Mystic River*, es asesinada la noche en que se despiden de sus dos mejores amigas, decidida a marcharse con su novio a casarse a Las Vegas. Marv, el primo de Bob en *The Drop*, sueña con dar un gran golpe en el bar en el que trabaja para irse a Tailandia. En *Gone, Baby Gone*, la desaparición de Amanda la precipita el deseo de su madre de establecerse en Carolina del Sur, en busca de un clima más benigno. Estos intentos de escape terminan, indefectiblemente, en tragedia. El propio Lehane dejó su barrio para mudarse a Florida, en primera instancia, y posteriormente a California, donde ahora reside, a causa del asesinato de un amigo en el barrio (Nawokta 2003).

Aún siendo una constante a la que es necesario adaptarse para sobrevivir en ese entorno, hay alternativas que no se contemplan. Kenzie sigue viviendo en el barrio, porque no puede entender la vida en las zonas residenciales:

I don't like mowing lawns or trimming hedges or raking the mowed lawns or the trimmed hedges. I don't like going to malls or eating in chain restaurants. In fact, the appeal of the suburban ideal —both in a general and a particular sense— escapes me.

I like the sound of jackhammers, the bleat of sirens in the night, twenty-four-hour diners, graffiti, coffee served in cardboard cups, steam exhaled through manhole covers, cobblestone, tabloid newspapers, the Citgo sign, someone yelling 'Tax-I' on a cold night, corner boys, sidewalk art, Irish pubs, and guys named Sal. (Lehane 2011: 75-76)

El sueño de mejorar económicamente para poder abandonar el barrio y la ciudad, para emprender una vida nueva en los *suburbs*, no deja de ser una renuncia vital, el preludio del final. Cuando Sean va a visitar a sus padres, que cambiaron, por voluntad propia, *the Point* por una *gated community* en las afueras, huyendo del ruido, el tráfico y el caos de la ciudad, no puede sino sentirse culpable de verlos en ese entorno estéril y monocorde, en el que odia imaginarse a sí mismo en un futuro no muy lejano:

Sean saw this place and he saw death, or at least a depot en route, and it wasn't just that he hated to think of his parents here (...) he hated to think of himself here or someplace like it. (Lehane 2003: 300)

Los personajes de Lehane se agarran a una idea romántica y nostálgica de lo que era el barrio. Jimmy es, de alguna manera, el espíritu de cómo debe ser el barrio. Lo rige recurriendo a la violencia, si es necesario, al tiempo que cumple los rituales que toda familia católica irlandesa debe seguir: la comunión de su hija pequeña, el velatorio de Katie, atendiendo a amigos y vecinos, a pesar de estar desgarrado por el dolor, o la asistencia al desfile final, en primera fila, mostrando al vecindario que los valores tradicionales siguen en vigor.

En el caso de Dave, su ideal es mantener su estatus en una comunidad en la que se siente seguro, pero sobre la que percibe esas tensiones que amenazan su modo de vida a las que nos hemos referido con anterioridad. La presión de la gentrificación no sólo pone en peligro que el barrio que siempre ha conocido cambie, sino que él se convierta en una de las múltiples víctimas del proceso, debiendo abandonar su vivienda para instalarse en un apartamento en alguno de los *projects* cercanos, última parada antes de tocar fondo, pues pese a contar con dos ingresos (el suyo y el de su esposa), los precios de los

alquileres quedan totalmente fuera de su alcance. Esta es la gran tragedia de la gentrificación, las vidas desplazadas de lo que ha sido su modo de vida tradicional:

Dave wondered where the hell he was going to live if the frontier mentality rolled the frontier right over him. On what he and Celeste made together, if the bars and pizza shops kept turning into cafés, they'd be lucky to qualify for a two-bedroom in the Parker Hill Projects. Get put on an eighteen-month waiting list so they could move into a place where stairwells smelled like piss, and rat corpses rotted their stench straight through moldy walls, and junkies and switchblade artists roamed the halls, waiting for your white ass to fall asleep. (Lehane 2003: 43)

Dave intenta resistir los demoledores efectos de la gentrificación sobre aquellos cuya situación económica les permite mantenerse a duras penas. La frontera que delimitaba al barrio de clase obrera frente a lo que en *Since We Fell* se denomina la llegada masiva de “yuppies, buppies⁹⁵ and urban hipsters” (Lehane 2017: 126) se cierne sobre su familia, amenazando con acabar con lo que ha sido su modo de vida y el de sus padres. Cuando Dave es interrogado sobre sus movimientos la noche del asesinato de Kate, Sean le cuenta que lo que era la casa de sus padres —vendida antes de poder beneficiarse del *boom* del mercado inmobiliario— es ahora un bloque de apartamentos de lujo, a lo que Dave le contesta que seguramente por el dinero que sus padres recibieron no podrían adquirir uno de esos apartamentos y muestra su desesperación ante un movimiento que ve imparable:

"I dunno, man, but I almost think there's gotta be a way to stop them. Send them back to wherever they grow them and their goddamn cell phones. Friend of mine said the other day, Sean? He said, 'What this neighborhood needs is a good fucking crime wave.' (Lehane 2003: 228)

Dave cree que el único recurso para salvar al barrio de su desaparición es la violencia, esa violencia intrínseca al barrio, la misma que habiéndole dado mala fama durante años, la ha protegido del implacable avance de ese proceso, al que podemos

⁹⁵ Buppies es un término usado para referirse a los yuppies afroamericanos: “a college-educated black adult who is employed in a well-paying profession and who lives or works in or near a large city”. (Merriam-Webster s. f.)

llamar renovación, regeneración —o por usar un eufemismo muy del gusto de promotores y constructores, *upscaling*— urbana, términos cuya función es hacer más digerible un fenómeno que está destruyendo un mundo: la gentrificación. Sin embargo, Jimmy ve que el barrio ha entrado en un proceso inexorable que nada puede detener, ni siquiera esa criminalidad que lo hacía indeseable, pues esta desaparecerá con sus residentes habituales. El barrio no cambiará por la intervención policial o porque sus calles sean más seguras, sino porque

interest rates are low and property taxes are getting high and everyone wants to move back to the city because the restaurants in the suburbs suck. And these people moving in, they aren't the kind that need heroin or six bars per block or ten-dollar blow jobs. (Lehane 2003: 179)

Las fuerzas del mercado son las que determinan el devenir de estas comunidades y este es el gran tema de las novelas urbanas de Lehane: el efecto que la gentrificación tiene sobre una comunidad que se esfuerza por sobrevivir en un mundo cuyas reglas han cambiado.

En la introducción a la antología *Boston Noir* Lehane reflexionaba sobre la condición de la ciudad, a la que consideraba sometida a un estado de guerra

Because one can't ignore that Boston has been beset by a new class war of late (...) it's a war of gentrification. As the city continues to lose its old-school parochialism and overt immigrant tribalism, it's also losing a lot of its character. Whether that's a bad thing or a good thing is up for debate, but what can't be argued is that it is, in fact, happening (...) It's a less violent city now than it ever was, but a beiger one too. I have no doubt the old Boston will rear its head with pride and fury for a long time to come, but I admit to feeling loss when I walk through Kenmore Square these days and see only a kind of soft-rock version of what it used to be. That's the paradox of the new Boston - what's lost has, in many cases, been taken; what's left is what people can't sell. (Lehane 2009: 4)

El uso de términos bélicos no es casual. Sharon Zukin, al analizar las transformaciones espaciales que lleva sufriendo Nueva York en los últimos años, aludía a “the financial weapons of mass construction”, refiriéndose a las poderosas fuerzas que actúan sobre el paisaje de la ciudad, sustituyendo un modelo de producción por uno de ocio basado en dos premisas esbozadas en el párrafo anterior: seguridad y consumo

(2010: ix-xi). La guerra a la que se refiere Lehane implica pérdidas. No sólo de comercios, viviendas y lugares peculiares, como a las que se refería el detective Matthew Scudder⁹⁶ al pasear por el barrio de Hell's Kitchen, en Nueva York, y ver los efectos de la gentrificación en la zona, ausencias que describía con la frase "something is here and then is not" (Block 2011: 213), sino de vidas que quedan en el camino, vidas a las que la transformación del espacio les pasa por encima. Para Lehane, el género parece ser el indicado para hacer la crónica de esta derrota: "Noir is a genre of loss, of men and women unable to roll with the changing time" (2009: 4).

La gentrificación no afecta sólo a zonas de Dorchester en las que se comienza a ver Volvos aparcados en las calles y restaurantes temáticos, en una reproducción de la "*low-key wealth*" a la que se refería Pelecanos. Otros barrios sufren los mismos efectos. Bay Village, un enclave en el South East al que se traslada Angie Gennaro tras el fallecimiento de su marido, siente la amenaza de este proceso imparable. Antaño territorio marginal —era llamado despectivamente *Gay Village*— parece ser el próximo lugar de colonización, cuyo resultado, reproducción exacta de un fenómeno repetido en tantas ciudades occidentales, será la expulsión de aquellos que en los momentos de deterioro lo salvaron del abandono:

As the rest of the South End becomes ever trendier —the galleries and mochaccino houses and L.A. deco bars sprouting like ragweed, and the residents who salvaged the whole area from urban decay during the seventies and eighties getting pushed out by transplants looking to buy low now and sell high next month— Bay Village seems the last remnant of bygone days when everyone knew each other. (Lehane 2006: 117)

Incluso lugares tan sórdidos y poco recomendables como el bar junto al río Mystic al que llevan a Dave para acabar con su vida, tienen el potencial suficiente para convertirse en un nuevo lugar de atracción para profesionales acomodados:

⁹⁶ Expolicía de Nueva York convertido en detective privado, Scudder es un personaje creado por Lawrence Block (1938 —), del que hablaremos en la sección dedicada a Richard Price.

If Huey was smart, he'd clear the weeds and pallets, build a deck out here, attract some of the yuppies moving into Admiral Hill and trying to turn Chelsea into the next battleground for gentrification once they got done with East Bucky. (Lehane 2003: 411)

El resultado es un paisaje aséptico y comodificado, apto para el consumo, que pierde todo su valor, simulacro de belleza, a “sterile, picture-postcard loveliness” (Lehane 2006: 165), como lo ocurrido al parque de atracciones de la playa de Nantasket, del que Evandro Torres, el policía de *The Drop*, recuerda la sensación simultanea de asombro y fragilidad que le produjo quedarse suspendido en el aire al pararse la montaña rusa a la que le habían permitido subir solo, con cinco años, y ver el océano y la ciudad a sus pies, reproduciendo en su interior la paradoja de atracción y repulsión que define lo urbano: “he realized he was seeing things as God saw things. It chilled him to realize how small and breakable he felt” (Lehane 2014: 58).

Hay otras fuerzas que amenazan a estas comunidades. Anteriormente hablábamos de la doble presión que suponía la gentrificación, por un lado, y la llegada de inmigrantes de países subdesarrollados por otro. Una presión por debajo, cuyo efecto va a ser la desnaturalización de la comunidad y el riesgo de acabar convirtiendo al barrio en un gueto. Frente a esta presión, Lehane se muestra más tolerante, quizás porque la mentalidad del inmigrante entiende lo que es ser un recién llegado a un lugar en el que no eres bienvenido.

Most of those bars are gone now, replaced by Vietnamese restaurants and corner stores. Now known as the Ho Chi Minh Trail, this four-block section of the avenue is actually a lot more charming than many of my white neighbors seem to find it. (...) I've seen young Vietnamese kids (...) standing around trying to look cool, trying to look hard, and I find them no different than I was at their age. (Lehane 2010: 45)

Para Kenzie, que tampoco ve diferencia entre los jóvenes de origen vietnamita apostados en las esquinas y los jóvenes de origen irlandés que habitaban el barrio en su niñez, la única esperanza para este puede encontrarse en la llegada de un grupo compacto, capaces de reproducir una comunidad basada en los mismos principios que la de los primeros inmigrantes de Dorchester. El mundo tal como lo conocieron sus abuelos

y sus padres ya no existe. Al visitar unos años después a los padres adoptivos de Amanda McCready, la niña desaparecida en *Gone, Baby Gone*, Kenzie mantiene la siguiente conversación al llegar a Colby, la pequeña localidad en la que viven:

As we drove through the streets with their white-steeple churches, broad green commons, and quaint B&Bs. 'You look behind the face this town puts up, you find a lot of cracks. Unemployment's double-digits and those who are hiring ain't paying shit. Benefits?' He laughed. 'Not a chance. Insurance?' He shook his head. 'All the stuff our fathers took for granted as long as you worked hard, the great safety net and the fair wage and the gold watch at the end of it all? That's all gone around here, my friend.'
 'Gone in Boston, too,' I said.
 'Gone all over, I bet.' (Lehane 2011: 114)

Un mundo desaparecido, arrollado por la deslocalización y la globalización, en el que los puestos de trabajo seguros, la posibilidad de tener una vivienda digna y de formar parte de una comunidad reconocible son un recuerdo del pasado. Las conquistas sociales que permitían la estabilidad y la movilidad social han pasado a la historia, al igual que otros símbolos que servían para dar cohesión a la comunidad. En este sentido es muy significativo el destino de las iglesias, en un barrio eminentemente católico en el que estas desempeñaban un papel de referencia fundamental. Anteriormente hemos visto la importancia que Jimmy y su familia dan a los ritos católicos, no porque se comporten como creyentes, sino por lo que supone en cuanto pertenencia a la comunidad. En *The Drop*, Bob y Evandro, ejemplo de convivencia pese a pertenecer a mundos opuestos, frecuentan la iglesia de Saint Dom's, una de las más antiguas de East Buckingham, amenazada por el cierre:

Saint Dom's was an older church. Dated back to the late 1800s. A beautiful building—dark mahogany and off-white marble, towering stained glass windows dedicated to various sad-eyed saints. It looked the way a church should look. The newer churches— Bob didn't know what to do with them. The pews were too blond, the skylights too numerous. They made him feel like he was there to revel in his life, not ruminate on his sins. But in an old church, a church of mahogany and marble and dark wainscoting, a church of quiet majesty and implacable history, he could properly reflect on both his hopes and his transgressions. (Lehane 2014: 15)

Para Torres, la desaparición de Saint Dom's es la pérdida de una liturgia tradicional, de una forma de entender los ritos: "And they did mass right. No group hug

after the Our Father, no folk singers” (Lehane 2014: 31). Sin embargo, para Bob, la desaparición de la iglesia va más allá de la inquietud que le produce imaginarse en uno de esos templos nuevos e impersonales. El cierre de su parroquia supone que una parte de su identidad es arrancada: “when Bob had been a kid, your parish was your country”, porque la iglesia, como hemos visto en la primera cita referida a Dorchester, era la institución que delimitaba los distintos vecindarios dentro del barrio, el lugar que proporcionaba las respuestas a todas las dudas e inquietudes: “Everything you needed and needed to know was contained within it” (Lehane 2014: 82). En una sociedad caracterizada por una mentalidad tribal y parroquial, la iglesia desempeñaba el papel de institución de referencia, parcelando el barrio en comunidades de un tamaño más manejable, como si se tratara de una vuelta a las pequeñas villas medievales, construidas en torno a la institución religiosa. De una manera más abrupta reflexiona Marv, hablando de Eric Deeds, el indeseable que chantajea a Bob: “He’s from Mayhew Street. Saint Cecilia’s Parish. You’re old school —somebody ain’t from your parish, they might as well be fucking Flemish” (Lehane 2014: 93).

Un mundo delimitado por fronteras, oficiales o informales, lindes y barreras. Tanto en *Mystic River* como en *The Drop* —que, recordemos, están ambas ambientadas en East Buckingham, el trasunto ficticio de Dorchester— la percepción de los límites es muy evidente. El comercio de Jimmy, Cottage Market, presente en ambas obras, marca la línea entre *the Point*, ya gentrificado y *the Flats*, a punto de serlo. La razón de que nunca haya sufrido ningún robo reside en el hecho de encontrarse en esta última zona, y nadie en su sano juicio se atrevería a atracar un local en un barrio con semejante reputación. El destino de Katie, que tiene diecinueve años, queda sellado cuando decide ir con sus amigas a celebrar su despedida a *The Last Drop*, un bar en *the Flats*, porque a diferencia de los bares de la zona vecina, que ya han comenzado a sentir los efectos de la gentrificación, allí son menos estrictos a la hora de permitir el consumo de alcohol a menores. Es el último sitio en el que se la ve con vida. La responsabilidad de la investigación de su asesinato debe resolverse en términos de fronteras. El coche de Katie ha aparecido en terrenos del ayuntamiento de Boston pero su cadáver lo ha hecho unos metros más allá, en el antiguo zoo, junto al autocine de Pen Park, en los terrenos que antaño fueron prisión, que pertenecen a la jurisdicción de la policía estatal de

Massachusetts y, en consecuencia, el caso le corresponde a Sean y a su compañero. Jimmy cruza los límites cuando es transportado a un colegio negro en la década de 1970 y lo hace de nuevo al casarse con Marita. La elección de Dave por parte de los pedófilos que abusan de él obedece a que su casa está en el punto exacto que éstos necesitan: ni en *the Point*, como la de Sean, ni junto al lugar en el que juegan, pegado a la casa de Jimmy. Negociar esos límites, moverse entre ellos es lo que permite la legibilidad de la ciudad. Cuando los cambios avanzan, la ciudad pierde esa condición y se convierte en un ente ininteligible:

The Point was gone, really. It had always been the snobby sister of the Flats, but now it was like it wasn't even in the same family. Pretty soon, they'd probably draw up a charter, get the name changed, carve it off the Buckingham map. (Lehane 2003: 442)

Jimmy ve el futuro y entiende que en él no cabe el pasado. La gentrificación no sólo va a acabar con el espíritu del barrio, sino que incluso va a, literalmente, borrar del mapa el vecindario, cambiándolo de nombre, estrategia que veremos repetida en la segunda temporada de *The Wire*, en la que el barrio de Locust Point es rebautizado como Federal Hill.

El avance de la gentrificación no entiende de sentimientos y nada parece poder detener la colonización del barrio, incipiente en *Mystic River*. *The Drop* termina, cómo era de esperar, con la última misa en Saint Dom's, en la que Bob y Evandro se vuelven a encontrar. El policía le informa del destino final de la que hasta ese momento había sido su parroquia. En este caso no hay salvación para la iglesia. A diferencia de lo que ocurre en la serie de Kenzie y Gennaro, en la que el primero ha convertido una iglesia desacralizada de Dorchester en su oficina, manteniendo un referente en la comunidad, si bien de distinto carácter, que actúa de la misma manera que el despacho de Strange en su vecindario del D.C. De alguna manera representa el compromiso de ambos con su barrio, otorgándoles la categoría de resistentes frente a la avalancha que representa la gentrificación. En su papel de confidentes, de mediadores de conflictos en los que no interviene la ley, estos detectives parecen haber tomado, en cierta forma, el papel de responsabilidad moral atribuido a los párrocos de las iglesias que van desapareciendo. En el caso de Saint Dom's, su suerte está echada. Con ella desaparece otro símbolo del

barrio, además de un elemento de cohesión, un lugar humanizado a lo largo de generaciones, destinado ahora a convertirse en un bien comodificado y sin ninguna relación con el entorno:

“They sold it to Milligan Development. It’s going to be condos, Bob. Seculars sitting up there behind that beautiful window, sipping their fucking Starbucks and talking about the faith they put in their Pilates teacher.” (Lehane 2014: 154)

Lehane también se muestra crítico con otras actuaciones de renovación en la ciudad, por considerar que sus efectos contribuyen a desnaturalizar el carácter de la urbe de la misma manera que el avance de la gentrificación. En la década de 1970 Boston atravesó por un proceso de renovación que supuso la práctica demolición del barrio del West End y el desalojo de sus residentes para construir un complejo que incluía edificios federales, el ayuntamiento de la ciudad, apartamentos y oficinas, así como un intercambiador de transportes. La zona es uno de eso *non-places* a los que se refiere Augé, y, por ser un lugar impersonal y de tránsito, es el punto de encuentro entre Dillon, el confidente, y Foyle, el policía, en *The Friends of Eddie Coyle* (Yates 1973). Ejemplo de brutalismo arquitectónico, nunca ha gozado del favor de los bostonianos. Para Kenzie, a quien le recuerda el Londres distópico de *A Clockwork Orange* (Burgess 1962), es un ejemplo de las intervenciones urbanísticas que han destrozado la ciudad:

In the place of a neighborhood, city planners erected a cement complex of squat sprawling erector-set municipal buildings, no function and all form, and the form hideous too, and tall cinder-block apartment complexes that look like nothing so much as an arid, characterless hell. (Lehane 2001: 101)

El infierno estéril y desprovisto de personalidad, ejemplo de *urbanización*, pues podría encontrarse en cualquier otro lugar del mundo, no mejora a pesar de que en sucesivas intervenciones se han añadido otros edificios, a cargo de arquitectos de prestigio, en un momento en el que todas las ciudades occidentales desean presumir de un edificio emblemático. Al seguir a un sospechoso por la zona, y viendo el desdén con el que se refiere al paisaje a su alrededor, Kenzie comenta:

“I don’t instantaneously want to nuke Hancock Towers⁹⁷ or the Heritage when I see them. But Frank Lloyd Wright and I. M. Pei have never designed a house or building which could compete with even the most basic Victorian.” “You’re definitely a Boston boy, Patrick. Through and through.” I nodded as we walked up toward the doors of Whittier Place. “I just want them to leave my Boston alone, Ange. Go to Hartford if they want to build shit like this. Or L.A. Wherever”. (Lehane 2001: 102)

Patrick se obstina en mantener una imagen idealizada de un Boston que está desapareciendo, el Boston de su niñez, suplantado por un lugar que pudiera ser cualquier otro y al que no reconoce. Todavía quedan elementos en su ciudad que la hacen diferente, reconocible en un contexto en el que, si miramos alrededor, podemos estar en Las Vegas, Chicago o Los Ángeles. Como en el caso de Pelecanos, Lehane se aferra a los lugares aparentemente insignificantes, como el caso del Blue Diner, un restaurante clásico en el Leather District “like something straight out of Edward Hopper’s night-washed daydreams” (Lehane 2010: 341) o la vista desde el tugurio al que conducen a Dave para acabar con su vida a orillas del río Mystic. Lugares vividos, cargados de emociones y recuerdos, *places* en el sentido de haber sido transformados por la intervención humana, frente a los *spaces* anodinos sin vínculo alguno con su entorno. Es el caso de Columbia Park, un espacio que para Angie tiene un carácter casi sagrado, al que se dirige en sus momentos de desasosiego e inquietud, por ser el sitio en el que su madre le informó a ella y a sus hermanas de la muerte de su padre, envuelto en disputas mafiosas. Un ejemplo de entre los muchos de espacios que la presencia humana ha dotado de significado y los ha convertido en lo que Tuan denominaba “centros tranquilos y plácidos” y que, sin embargo, están en riesgo ante el avance de la gentrificación.

Hay una lógica en permanecer en la comunidad. East Buckingham nació a principios del siglo XIX a partir, primero, de una prisión construida en el área —el lugar en el que aparece el cuerpo de Katie se llama Penn (Pennitentiary) Park— y posteriormente de un matadero. Los trabajadores construyeron las primeras viviendas, a las que se fueron incorporando reclusos que habían acabado sus condenas y los

⁹⁷ Hancock Towers es el edificio más alto de Boston. Diseñado por I. M. Pei (1976), sufrió problemas de desprendimiento de las placas de cristal que lo cubren.

empleados del matadero. Este y la prisión cerraron, y hubo que buscar empleo en “la ciudad”. Pese a mejoras en las comunicaciones que permitían el tránsito diario, los residentes permanecieron fieles a la vecindad:

You came back here because you'd built this village, you knew its dangers and its pleasures, and most important, nothing that happened here surprised you. There was a logic to the corruption and the bloodbaths and the bar fights and the stickball games and the Saturday-morning lovemaking. No one else saw the logic, and that was the point. No one else was welcome here. (Lehane 2003: 442)

El barrio da sentido a la existencia desde el momento que proporciona un sentimiento de pertenencia, de integrarse en una comunidad peculiar. Como si se tratara de formar parte de una familia, se acepta con todas sus consecuencias, pues lo bueno y lo malo son parte de la identidad que este garantiza. Este es, en realidad, el otro Boston, el auténtico. Por utilizar la expresión del padre de Bob en *The Drop*, es la segunda ciudad, el organismo vivo, con sus mecanismos de excreción pero también de creación de vida:

“Cities,” Bob’s father once told him, “aren’t run from the capitol building. They’re run from the cellar. The First City? The one you see? That’s the clothes they put over the body to make it look better. But the Second City is the body. That’s where they take the bets and sell the women and the dope and the kinda TVs and couches and things a working man can afford. Only time a working man hears from the First City is when it’s fucking him over. But the Second City is all around him every day his whole life.” (Lehane 2014: 39)

Pelecanos y Lehane comparten muchos aspectos comunes. Ambos comienzan su carrera literaria con obras marcadamente de género y con influencias similares. Ambos también continúan su producción con la serialización de sus personajes. Posteriormente, los dos abandonan la serialización para escribir novelas individuales que, en ocasiones, retroceden al pasado en un intento de explicar las condiciones del presente. Finalmente, ambos utilizan un espacio muy delimitado para situar sus ficciones: en el caso de Lehane, fundamentalmente el barrio de Dorchester y en el caso de Pelecanos, un espacio mayor, el Washington D.C. que queda oculto a ojos de los visitantes. En este sentido, Price se diferencia notablemente de los dos anteriores. En primer lugar, porque su uso de las convenciones del género criminal se produce una vez publicadas cuatro novelas. En segundo lugar, porque no ha utilizado a sus personajes en más de una obra, pues cada una

de sus novelas ha de ser considerada de manera independiente. En tercer lugar, porque todas sus obras se sitúan en el momento de la escritura. No hay vuelta al pasado, sino que todas ellas están ambientadas en el presente. Finalmente, porque Price utiliza dos localizaciones distintas, una ficticia y una real. La ficticia, Dempsy, en Nueva Jersey, un trasunto de la vecina Jersey City. La real, la ciudad de Nueva York.

Conviene añadir que, a diferencia de otros autores que han convertido a Nueva York en el escenario de su obra —desde Rex Stout hasta Chester Himes— Price no la ha acotado a una zona determinada de la misma. Su mirada revolotea por toda la ciudad: desde su Bronx natal hasta el Lower East Side, pasando por el Village o Times Square.

7. PRICE Y NUEVA YORK /NUEVA JERSEY

*She said trust me and take a little tip
 This building's been sold to Johnny Depp
 Take the buyout, relocate
 The Googlemen are coming downtown, so don't be late* (Cooder 2018)

7.1. Las ciudades de Nueva York y Nueva Jersey en la literatura

Como hemos reseñado anteriormente, la obra de Richard Price (Nueva York 1949—) se mueve entre dos localizaciones aparentemente distintas, pero con muchos puntos en común, pues no podemos olvidar que tanto la imaginada Dempsy, como el Nueva York real forman parte de una de las mayores áreas metropolitanas del mundo: la New York Metropolitan Area. Con una población de veinte millones de habitantes y una extensión cercana a los nueve mil kilómetros cuadrados, el área incluye las cinco ciudades más grandes de la vecina Nueva Jersey: entre ellas Jersey City, Newark, Paterson y Elizabeth, y la práctica totalidad de las grandes ciudades de Connecticut. Es en esta gigantesca área urbana donde se desarrolla la obra de Price, quien en un entrevista mostró sus dudas acerca de ser considerado como escritor americano: “I feel that I’m not an American writer. I am a New York writer” (D. E. Kidd 1990: 97). Ese Nueva York gigantesco, desmesurado, ficticio en alguna de sus novelas, real y absolutamente veraz en otras, conforma la patria de Price, un territorio que el novelista Michael Chabon, al reseñar *Lush Life* para *The New York Times*, denominó de manera muy acertada *Priceland* (2008).

De Nueva York poco podemos añadir. Anteriormente nos hemos referido a ella como paradigma de la ciudad mundial. Una de las ciudades más populares del mundo, pues son centenares —si no miles— las ocasiones en las que ha sido representada en la literatura y en el cine, se ha convertido en el arquetipo de la ciudad contemporánea, de unas dimensiones casi míticas e irreales. Podríamos decir que cada lector tiene una imagen propia de la ciudad, construida a través de innumerables referencias en lecturas, series de televisión y películas. Es por ello un buen ejemplo del concepto de *third space*

creado por Bhabba y elaborado por Soja al que nos hemos referido previamente: es imposible moverse por Nueva York sin combinar el espacio físico y el espacio mental que todos nos hemos construido a través de la ficción. Ese complejo *third space* en el que se combinan ambos es la referencia inevitable de Price cuando decide localizar sus novelas en Nueva York, aunque luego ponga el foco en lugares mucho más específicos, y con personalidad propia, como Jersey City o el Lower East Side de Manhattan

El caso de Jersey City es distinto. Parte del área metropolitana de Nueva York, es la segunda ciudad más poblada del estado, a escasa distancia de Newark, con una población superior a los doscientos cincuenta mil habitantes. Situada enfrente de Manhattan, a una distancia de un kilómetro, comparte con esta las instalaciones portuarias a lo largo del río Hudson. En el género criminal, el estado es conocido por las novelas de Stephanie Plum, de Janet Evanovich⁹⁸, pero fundamentalmente lo recordamos por la aclamada serie de televisión *Los Soprano*. Ambientada en North Caldwell, un municipio residencial acomodado a escasos treinta kilómetros de Nueva York, la serie mostró, a lo largo de seis temporadas, las andanzas de un jefe mafioso. El impacto que la serie ha tenido en la percepción popular de Nueva Jersey es tal que, por primera vez ha dejado de ser un lugar de paso, “the sort of world we drive over the expressway” al que se refería Lehane, para convertirse en un lugar con personalidad propia y digno de una visita:

Because of the popularity of *The Sopranos*, the New Jersey we normally apologize for —the northern stretches of the Turnpike, the rusting, abandoned factories, the toxic waters of the Meadowlands— is now celebrated, has achieved iconic status, is *in*⁹⁹. (Rockland 2003: 463)

⁹⁸ Evanovich (1943—) es la autora de veintiséis novelas protagonizadas por Stephanie Plum, una cazadora de recompensas moderna encargada de recuperar las fianzas prestadas a convictos. El personaje está inspirado en el interpretado por Robert de Niro en la película *Midnight Run* (Brest 1988). La serie está íntegramente ambientada en Trenton, Nueva Jersey. (Powell 2013: 109-111)

⁹⁹ La cursiva es del autor.

Merece la pena detenerse brevemente en los títulos de crédito iniciales de la serie, por cuanto en menos de dos minutos de duración nos ofrecen una panorámica de Nueva Jersey, al tiempo que refrendan un buen número de fenómenos urbanos a los que nos hemos ido refiriendo a lo largo de secciones anteriores. La secuencia está grabada a bordo del vehículo que conduce Tony Soprano en su trayecto desde Manhattan hasta su hogar en North Caldwell. Comienza saliendo del túnel Lincoln y mientras se adentra en Union City y Jersey City, va dejando atrás los iconos de Nueva York: el *skyline*, las Torres Gemelas¹⁰⁰ o la estatua de la libertad, que son sustituidos por un paisaje monótono y estéril que es un compendio del *urban sprawl* al que antes nos hemos referido: autopistas, peajes y aeropuertos, fábricas abandonadas, refinerías y chimeneas humeantes; pero también lugares triviales que son significativos: el “Wilson Carpet Guy”, la gigantesca estatua reclamo de una tienda de alfombras, o Satriale’s, la carnicería especializada en charcutería italiana que la familia visita a menudo, para finalizar en zonas residenciales que, a medida que se alejan de este tumulto de camiones y carreteras que se cruzan, son de mejor calidad.

Al Nueva York criminal nos hemos referido con anterioridad. Recordemos que en la década de 1930 apareció la serie del detective Nero Wolfe, muy popular en su momento y llevada en distintos momentos al cine y la televisión. A esa misma década pertenece la única obra que Hammett ambientó en la ciudad, *The Thin Man* (1934). Al analizar las novelas de tipo procedimental nos hemos referido a Ed McBain y su Isola, reflejo inverso del Nueva York de las décadas de 1950 y 1960. En esos años aparece la, posiblemente, primera pareja afroamericana protagonista, Coffin Ed y Gravedigger Jones, creada por Chester Himes y ambientada en Harlem. Quisiera referirme ahora a dos autores que han ambientado toda su obra en la ciudad. En primer lugar, Donald E. Westlake (1933-2008), prolífico autor de novelas de todo tipo de géneros, desde la ciencia ficción al erótico, pasando por el *western*, pero conocido en la ficción criminal por dos sagas. La primera, escrita bajo el seudónimo Richard Stark y protagonizada por Parker, un ladrón

¹⁰⁰ A partir de la cuarta temporada (2002) se suprimió la escena que las mostraba en los títulos de crédito.

profesional, es una serie violenta y muy popular, pues ha sido llevada al cine en numerosas ocasiones, destacando *Point Blank*¹⁰¹ (Boorman 1967), interpretada por Lee Marvin y basada en su novela *The Hunter* (1963), de la que posteriormente se hizo un *remake*, *Payback* (Helgeland 1999), interpretado por Mel Gibson. La adaptación más peculiar, no obstante, es la que Jean-Luc Goddard realizó de la novela *The Jugger* (1965), bajo el título *Made in USA* (Goddard 1966). Se trata de una de las películas quizás menos conocidas del cineasta francosuizo, posiblemente a causa de los importantes problemas de distribución, principalmente en los Estados Unidos, pues el productor se negó a pagar los derechos de autor a Westlake, quien lo denunció. Goddard se justificó aduciendo que no se trataba de una adaptación, sino que había usado la novela como inspiración junto a otras, como *The Big Sleep* de Chandler (Hoberman 2009).

De un éxito similar disfrutó la saga que presenta a John Dortmunder, otro ladrón profesional neoyorquino. A diferencia de la serie anterior, de tono más sombrío y cercana al *hard-boiled*, las novelas protagonizadas por este —un total de catorce— tienen un tono más cercano a la comedia (Powell 2013: 337-340). Publicadas en esta ocasión bajo su nombre auténtico, han sido habitualmente adaptadas para el cine, comenzando por su primera entrega, de 1970, llevada a la pantalla con el mismo título, *The Hot Rock*¹⁰² (Yates 1972) y protagonizada por Robert Redford y finalizando por *Two Much* (Trueba 1995), adaptación de la novela del mismo título de 1975 y que cuenta con la participación de Antonio Banderas. Además de novelista, Westlake destacó como guionista cinematográfico, llegando a ser nominado para los Óscar por la adaptación que realizó de la novela del mismo título de Jim Thompson, *The Grifters*¹⁰³ (Frears 1990).

Junto a Westlake, es reseñable también la obra de Lawrence Sanders (1938—). Con una carrera literaria paralela a la de aquél, pues Sanders comenzó a escribir todo tipo de

¹⁰¹ En España se estrenó con el título *A quemarropa*.

¹⁰² En España se estrenó bajo el título *Un diamante al rojo vivo*.

¹⁰³ En España se estrenó bajo el título *Los timadores*.

novelas de estilo *pulp*, desde el género erótico hasta finalizar posteriormente en el género criminal, tras haber abordado la ciencia ficción o el *western*, entre otros. Autor de distintas sagas, es conocido principalmente por dos. La primera, una serie de tintes cómicos que tiene como personaje principal a Bernie Rhodenbarr, un ladrón al estilo del Dortmunder de Westlake. La segunda —y la más interesante, desde nuestro punto de vista— es la protagonizada por el investigador privado y ex policía Matthew Scudder, cuyo primer libro, *The Sins of Our Fathers*, apareció en 1976 y de la que hasta ahora han aparecido dieciocho entregas más. Scudder, alcohólico en rehabilitación, conoce Nueva York como la palma de su mano, pues no en vano estuvo destinado en comisarías en el Village y en Brooklyn, hasta que un desgraciado incidente en el que un disparo suyo acabó con la vida de una niña puertorriqueña de siete años, le obligó a abandonar el cuerpo. Desde entonces recorre una ciudad en constante transformación, lo que nos ofrece una visión cronológica amplísima de los cambios sufridos en el entorno urbano, especialmente en Manhattan: desde la años de la bancarrota y de la decadencia de la ciudad hasta su conversión en un entorno comodificado, accesible sólo para aquellos más pudientes. En este sentido, es interesante su reflexión sobre el proceso de gentrificación por el que atraviesan las antaño zonas marginales del Village:

He reminded me of Thoreau's observation. "'Beware of all enterprises that require new clothes.' And of neighborhoods that feel the need to change their names." The city kept reinventing itself, creating more and more places for its prosperous citizens. There's nothing new about this, the process has been going on for more than a century, but when I looked at the buildings getting a gut rehab, I wondered what had become of the people who lived there before somebody got rid of their walls and floors. (Block 2011: 46)

7.2. Richard Price

Como hemos mencionado al principio, el caso de Price es llamativo en lo relativo a la localización por cuanto hace uso de lugares ficticios junto a otros reales, alternando entre su Nueva York natal y Dempsy. Su producción literaria, más breve que la de

Pelecanos o la de Lehane, pese a haber comenzado a publicar mucho antes, empieza a utilizar las convenciones del género criminal después de una serie de novelas de marcado carácter autobiográfico. Natural del Bronx y de origen judío, Price fue el primer miembro de su familia con estudios universitarios, habiendo obtenido un *Master in Fine Arts* por la Universidad de Columbia. Además de novelista es un reputado guionista para el cine y, en los últimos años, para la televisión.

Para algunos críticos, la trayectoria literaria de Price puede definirse como una carrera en tres actos (Quart y Auster 1996). Una primera etapa, que comienza con su debut literario con la publicación de su primera novela, a los veinticuatro años, *The Wanderers* (1974), sobre pandillas juveniles en su Bronx natal. A esta le siguieron, dos años después, *Bloodbrothers*, la historia de la llegada a la madurez de un joven de dieciocho años en un entorno de clase trabajadora muy similar al suyo. Su siguiente novela fue *Ladies' Man* (1978), ambientada en el Nueva York de la década de 1970. Obras basadas en sus experiencias vitales, de carácter “visceral and autobiographical” (Quart y Auster 1996: 12), con la publicación en 1983 de *The Breaks*, en la que narra el retorno de un joven que ha fracasado en su intento de entrar en la facultad de derecho y se instala en el apartamento de su padre en Yonkers, sintió que había llegado a un punto de extenuación que le impedía continuar escribiendo, al menos en la línea anterior: “I started to write screenplays because, as a novelist, I felt the well was dry” (Linville 1996: 144).

A partir de allí comienza a una actividad como guionista cinematográfico que se prolonga hasta la actualidad. Su primer trabajo llevado a la pantalla fue *The Color of Money* (Scorsese 1986), basada en la novela del mismo título de Walter Tevis (1984). Junto a Scorsese volverá a trabajar un año más tarde al escribir el guion del videoclip *Bad*, del tema del mismo nombre de Michael Jackson. Para su siguiente guion, el de *Sea of Love*¹⁰⁴ (Becker 1989), protagonizada por Al Pacino y Ellen Barkin, Price estuvo documentándose durante tres años con policías y traficantes de Jersey City. El trabajo como guionista, informándose sobre aspectos que desconocía, hizo que se replanteara su forma de

¹⁰⁴ Estrenada en España bajo el título *Melodía de seducción*.

escribir: “The scripts forced me to write about things that were not my life, which is the opposite of what I had been doing as a novelist” (Quart y Auster 1996: 13).

El germen de *Clockers* (1992), inicio de lo que podemos considerar su segunda etapa, nace de estas vivencias en compañía de detectives de narcóticos por los *projects* de Jersey City, pero también de la propia experiencia vital de Price, quien tras haber atravesado un periodo de adicción a la cocaína, daba clase a adolescentes problemáticos del Bronx como parte de su proceso de rehabilitación:

In 1986-1987, crack hit the newspapers. You couldn't pick up a newspaper and not find the word crack in every article (...) It seemed crack was this new nihilistic monster that was going to destroy us, the ultimate thing that was going to lead to the undoing of civilization. My own drug experience was such that I fell apart on your typical middle-class sniffing cocaine. But after I straightened out, this demon, this crack came along, ten times more potent, addictive and debilitating (...) This new thing seemed like kryptonite, and to make amends for being a coke-jerk all those years, I began teaching in a rehab center in the Bronx. My students were adolescent crack addicts or crack dealers —many of them from broken homes, homes in which some of the parents had criminal histories, homes in which there were intravenous drug problems, sexual abuse, physical abuse, suicide attempts. (Linville 1996: 138)

A *Clockers* le siguieron *Freedomland* (1998) y *Samaritan* (2003), ambas ambientadas en Dempsy, y *Lush Life* (2008). En *Freedomland*, cuyo título se refiere a un parque de atracciones¹⁰⁵ erigido al este del Bronx en la década de 1960, narra la desaparición de un niño blanco de cuatro años, Cody Martin, supuestamente secuestrado por un asaltante negro que se llevó el coche de su madre desconociendo que el niño estaba en el asiento trasero. Está ambientada en los mismos *projects* en los que se desarrolla *Clockers*, flanqueados en esta ocasión por Freedomtown, los restos del desaparecido parque, que se convierten en el lugar de búsqueda del desaparecido. Novela de tensión racial, es una disección de la vida de los habitantes de esos complejos sociales. *Samaritan*,

¹⁰⁵ De temática histórica, *Freedomland USA* reunía una serie de representaciones de ciudades y espacios americanos del siglo XIX: desde el Nueva York de la avalancha de inmigrantes europeos al San Francisco de la fiebre del oro. Debido a sus altos costes de mantenimiento y una afluencia de público muy inferior a la esperada, cerró sus puertas en 1964. En sus terrenos se edificó Co-Op City, considerado el mayor complejo cooperativo de viviendas del mundo en su momento.

su siguiente novela, tiene muchos más elementos autobiográficos que las dos anteriores. Tomando como punto de partida los versículos uno al tres del capítulo 6 del evangelio de San Mateo: "Take heed that ye do not your alms before men", está protagonizada por Ray Mitchell, un exitoso guionista de televisión que abandona su carrera en Hollywood para volver a su Dempsy natal, en lo que parece un intento de restablecer la relación con su hija y de reconectar con su pasado. El empeño de Mitchell en ofrecer su ayuda desinteresada choca con la indiferencia de los miembros de una comunidad que no se parece a nada a la de su niñez. La última novela de esta etapa es *Lush Life*, ambientada en un Lower East Side posterior a los atentados del 11 de septiembre de 2001. Inspirada, al igual que *Freedomland*, en un hecho real (el asesinato de Nicole duFresne, una actriz y dramaturga neoyorquina, quien en enero de 2005 fue asaltada, junto a unos amigos, por una pandilla juvenil a las tres de la mañana en la calle Clinton, muy cerca del puente de Williamsburg (Wilson 2005), cuando volvían de una noche de diversión por lo bares de la zona) es un retrato de los efectos de la gentrificación en el popular barrio neoyorquino. Es a este segundo acto al que dedicaremos la mayor parte de nuestro análisis, por considerarlo el más interesante desde el punto de vista espacial.

El tercer acto de la carrera literaria de Price (Linville 1996) se abre con la, hasta ahora, su última obra, *The Whites* (2015). Inicialmente concebida como un trabajo puramente alimenticio (Massud 2017) y proyectada para que su escritura le llevara el mismo tiempo que un guion cinematográfico, Price había decidido publicarla bajo el seudónimo de Harry Brandt¹⁰⁶. Sin embargo, la novela le llevó cerca de cuatro años, el mismo tiempo que cualquiera de sus otras obras, lo que además hizo posible que se desvelase quién era su verdadero autor. A pesar de que sus obras anteriores contaban con la presencia de elementos propios del género criminal, Price nunca se ha considerado un autor *noir*. En *The Whites*, sin embargo, abraza conscientemente las convenciones del

¹⁰⁶ El seudónimo está inspirado en el apellido del que fuera su primer agente literario, Carl Brandt.

género¹⁰⁷ para presentarnos su particular homenaje al *Moby Dick* de Melville, en el que la obsesión del capitán Ahab por la ballena blanca que da nombre a la obra se convierte en manos de Price en la frustración que cada policía tiene por un caso particular, en el que aun sabiendo a ciencia cierta quien es el culpable, bien por falta de pruebas, bien por errores cometidos por los propios detectives —como es el caso de la detective Yasmeen, quien en su precipitación por detener al culpable de un asesinato lo exonera— nunca pudieron llevarlos ante la ley. *The Whites* son, en este caso, los sospechosos de diversos crímenes que un grupo de policías de la comisaria del East Bronx en la década de 1990, conocidos como *the Wild Geese*, nunca pudo detener por diversas razones. Cuando el sargento Billy Graves, el único miembro todavía en activo del grupo y actualmente destinado en el turno de noche en el Bajo Manhattan, ha de investigar un asesinato cometido en su zona, descubre que la víctima es uno de aquellos sospechosos que escapó de la acción de la justicia.

Paralelamente, ha seguido compaginando una carrera como uno de los guionistas más reputados de Hollywood, habiendo trabajado con directores como Barbet Schroeder, Spike Lee o Ron Howard, además de Scorsese. Sus películas más conocidas son *Night and the City*¹⁰⁸ (Winkler 1992), remake de la película homónima de 1950 dirigida por Jules Dassin, *Mad Dog and Glory*¹⁰⁹ (McNaughton 1993), *Kiss of Death*¹¹⁰ (Schroeder 1995), *Ransom*¹¹¹ (Howard 1996), *Shaft*¹¹² (Singleton 2000) —de la que reniega hasta el punto

¹⁰⁷ “*The Whites* is more of a *policier* than Price’s previous fiction - more plot-driven and less deeply engaged by the anthropology of its urban communities” (Oates 2015).

¹⁰⁸ Estrenada en España como *La noche y la ciudad*.

¹⁰⁹ Estrenada en España con el título *La chica del gánster*.

¹¹⁰ Estrenada en España con el título *El sabor de la muerte*.

¹¹¹ Estrenada en España con el título *Rescate*.

¹¹² Estrenada en España curiosamente como *Shaft: the return*.

de que solicitó se retirara su nombre de los créditos (Birnbaum 2003a)— y, por último, *Child 44*¹¹³ (Espinosa 2015).

La relación de Price con el cine no termina en su labor de guionista. Cuatro de sus novelas han sido llevadas al cine: *Bloodbrothers*¹¹⁴ (Mulligan 1978), *The Wanderers*¹¹⁵ (Kaufman 1979), *Clockers* (Lee 1995) y *Freedomland*¹¹⁶ (Roth 2006). Sólo en estos dos últimos casos Price fue también responsable del guion.

Junto al cine, Price ha trabajado en un gran número de proyectos para la televisión. Comenzó colaborando en *The Wire*, en la que previamente a su labor de guionista tuvo un pequeño papel en el episodio sexto de la segunda temporada, “All Prologue”, en el que interpretaba al profesor que enseñaba literatura a un grupo de presos. A partir de allí, escribió el guion de los episodios segundo y octavo de la tercera temporada, “All Due Respect” y “Moral Midgetry”, los de los episodios tercero y octavo de la cuarta, “Home Rooms” y “Corner Boys” y, finalmente, para la última temporada el séptimo episodio, “Took”.

A él le debemos también las series *NYC 22* (2012) un proyecto para CBS que ideó y produjo junto a Robert de Niro y en el que se narraba el día a día de un grupo de policías novatos en una comisaría de Harlem, pero cuya proyección fue cancelada al término de su primera temporada debido a su baja audiencia y a las críticas negativas recibidas, y la miniserie *The Night Of* (2016), para HBO, adaptación de la serie británica *Criminal Justice* (2008). Además, se involucró como productor en el proyecto de dar vida al personaje

¹¹³ Estrenada en España con el título *El niño 44*.

¹¹⁴ En España se estrenó bajo el sorprendente título de *Stony, sangre caliente*.

¹¹⁵ En España se estrenó como *Las pandillas del Bronx*.

¹¹⁶ En España se estrenó bajo el título *El color del crimen*.

creado por Ken Bruen¹¹⁷ en una serie para la televisión irlandesa, *Jack Taylor* (2010), si bien la abandonó después del segundo episodio. Sus últimos trabajos han sido, para HBO, la colaboración con David Simon y George Pelecanos como guionista y productor en *The Deuce* (2017) y la adaptación de la novela de Stephen King *The Outsider* (2020), en la que ha vuelto a coincidir con Lehane.

La traducción de su obra en español ha seguido una trayectoria errática. La extinta ediciones B publicó *Clockers* el mismo año que se estrenó la película. Posteriormente Planeta editó *Freedomland*, con el mismo título. *El samaritano* fue publicada por RBA (2004), y finalmente, Random ha publicado *La vida fácil* (*Lush Life*) en 2011, *The Wanderers*, *Las pandillas del Bronx* en 2013 y *Los impunes* (*The Whites*) en 2016.

7.3. Las ciudades de Richard Price

La relación de Price con el género criminal es inversa a la de Pelecanos y Lehane, puesto que si los últimos comienzan escribiendo obras que se adscriben a este, Price lo incorpora después de un inicio de novelas de marcado carácter autobiográfico, en lo que hemos denominado el segundo acto en su carrera literaria, que comienza con *Clockers*. Al ser preguntado por sus influencias literarias, Price muestra su admiración por Richard Wright o Nelson Algren y, en general por escritores urbanos encuadrados dentro del realismo, pero especialmente se refiere a *Last Exit to Brooklyn*¹¹⁸, de Hubert Selby Jr.,

¹¹⁷ Ken Bruen (1951—) es el autor de veintiuna novelas protagonizadas por un ex *guarda* de Galway. Bruen es considerado uno de lo más reputados autores criminales del país, así como uno de los precursores del género en Irlanda.

¹¹⁸ Publicada en 1964, la novela está compuesta por seis relatos que narran las desventuras de un grupo de personajes marginales del Brooklyn de la década de 1950. Fue tildada de escandalosa en su momento por el tratamiento de temas considerados

como el libro que influyó poderosamente en su determinación en convertirse en escritor, pues en él, por primera vez

I recognized people who were somewhat meaner and more desperate than the people I grew up with, but who were much closer to my own experience than anything I'd ever read before (...) with *Last Exit to Brooklyn*, I realized that my own life and world were valid grounds for literature, and that if I wrote about the things that I knew, it was honorable. (Linville 1996: 134)

No fueron solamente los personajes lo que Price encontró atractivo en la obra de Selby, sino que además se vio deslumbrado por algo que se ha convertido en una de las señas de identidad de su obra: el uso del lenguaje de la calle, mucho más cercano a su propia experiencia que cualquiera de los obras que hubiera podido leer con anterioridad (D. E. Kidd 1990: 83). En sus propias palabras, lo escandaloso del libro ocultó lo que para él resultó ser una revelación: el uso del lenguaje como si fuera música de jazz:

People were so overwhelmed by the material, what was lost was that book was written in a bebop style. It's written like a jazz riff. That thing was crackling! It's like John Coltrane wrote that book. (Michod 2008)

Los dos puntos fuertes de la narrativa de Price, que son, además, parte de la explicación de su éxito como guionista cinematográfico —la creación de personajes verosímiles y su manejo del lenguaje, especialmente “his gift for dialogue” (Oates 2015), su habilidad para reproducir conversaciones que suenan auténticas y creíbles, reflejo de habla de los barrios¹¹⁹—coinciden con lo más destacable de *Last Exit to Brooklyn*. Paralelamente, el punto débil de Selby Jr., la estructura del argumento, pues no olvidemos

tabú: la homosexualidad, el travestismo, el uso de drogas o la violencia descarnada, todo ello expresado en un lenguaje a veces brutal y directo.

¹¹⁹ A él le debemos, entre otros, dos términos que se han introducido en el argot cotidiano del mundo de las drogas: *clockers*, para referirse a los jóvenes traficantes que esperan a sus clientes en los bancos de los complejos de viviendas y, especialmente, *knockos*, para referirse a los policías de la división de narcóticos que los persiguen y, posteriormente, por extensión, a todos los agentes de policía que actúan contra el tráfico de estupefacientes, como se puede ver en *The Wire*.

que más que una novela en sí es una colección de relatos cuyo denominador común es la localización, es también el elemento que mayor esfuerzo le lleva a Price y, como veremos a continuación, una de las razones que le acerca al género criminal.

Hay, por tanto, una identificación clara de Price con el realismo social, en cuanto este tiene de medio para abordar los problemas que afectan a la clase trabajadora. Sin embargo, esta identificación va acompañada de una cierta incomodidad por lo que percibe como los límites del género: "I've always liked social realism: James Baldwin, Richard Wright, James T. Farrell ... The problem with (it) is that they are always trying to make a point" (Massud 2017). De hecho, en una reciente entrevista declara que, pese a abordar problemas sociales, no se considera a sí mismo un escritor social (Simon 2015). ¿Cómo definir entonces la escritura de Price? Claramente se adscribe a la corriente del realismo urbano, si bien él mismo bromea sobre el término en otra entrevista concedida años atrás:

RP:(...) I write about life at the urban, entrenched level.

RB: So-called "urban realism."

RP: I don't know what it's called. Kitchen-sink realism. Or magic social realism. Or social magic realism. (Birnbaum 2003a)

Podríamos, entonces, enmarcarla en lo que Tom Wolfe proclamó en 1989 en su manifiesto "Stalking the Billion Footed Beast", en el que argumentaba que "a highly detailed realism based on reporting is required to adequately represent race relations in the emergent urban order" (Wolfe 1989: 45), pero Price discrepa con Wolfe en el sentido de que el material utilizado para el reportaje ha de incluir elementos personales. En una palabra, el escritor ha de hacerlo propio:

"But what are you writing? Reportage or are you going to make these people real? How do you make them real? You make them yourself somehow (...) Now that you have all of the mechanical data down (...) how do you make it into art? How do I put it on my terms? I'm not a nineteen- year-old crack dealer (...) Even if you're bringing in notes from the field, your autobiography always comes in. You always have to use yourself. You have to get yourself under the skin of your characters. (D. E. Kidd 1990: 97-98)

Entroncaría, en consecuencia, con lo que Algren denominaba “emotional report”, para referirse a la implicación del escritor en lo narrado, en contraste con la fría distancia del espectador objetivo. Price no parece sentirse incómodo con esta definición (Amat 2010), porque la identificación con los personajes y el entorno a lo largo de su obra es constante. Esto es evidente incluso en el caso de *Clockers*, la novela que, en principio, más alejada parece de la experiencia vital del autor. Ambientada en los *projects* de Dempsy, uno no puede dejar de preguntarse cuál es la relación entre un escritor judío de mediana edad y un grupo de adolescentes negros que trafican con *crack*. Anteriormente nos hemos referido a los elementos vitales y circunstanciales que influyen en su decisión de abordar el tema. Hay otro, no obstante, que hace más personal su decisión:

We went to these projects looking for a witness to a homicide, and that night I looked around, and even though I'd spent the first eighteen years of my life in buildings like these, I felt like I had landed on a distant planet. They had turned into such tiger pits. The only things that looked familiar to me were the bricks. I felt this disorientation; it made me feel like, "I know this, but I don't know this. Actually, I don't know anything." And I was seized by the desire to understand what happened to the projects. I felt compelled to return to the world I came from to find out what happened. (Linville 1996: 138)

Los méritos de Price, como hemos visto con anterioridad, son la habilidad para el diálogo y la creación de personajes complejos, poliédricos, alejados de ese maniqueísmo típico de buenos y malos. Los personajes de Price no son santos ni pecadores, sino que se mueven en esa zona gris en la que se alternan las acciones más loables con las más despreciables. Rocco Klein en *Clockers* puede parecernos un policía cínico, misógino y racista, pero, ante la posibilidad de que el pequeño Tyrone acabe en un correccional por asesinar a Errol, es capaz de guiarle durante su interrogatorio para que su declaración se convierta en un acto de defensa propia, lo que le exonerará del mismo. Del mismo modo, no podemos dejar de sentir cierta compasión por Brenda Martin, la madre de *Freedomland*, a pesar de que sea la autora de uno de los crímenes más horribles que se puedan cometer: el infanticidio. En el caso de Ray Mitchell, es fácil empatizar con él a pesar de que sus acciones son un cúmulo de buenos propósitos con resultados catastróficos. Incluso, en un escenario de tensión racial palpable, un acto tan

desafortunado y políticamente incorrecto como el de disfrazarse de Curtis Mayfield¹²⁰ en sus últimos años para una fiesta dada por afroamericanos, a la que se presenta en silla de ruedas, es capaz de despertar cierta simpatía en el lector. Las contradicciones e imperfecciones de los personajes son lo que les aporta la credibilidad que los acerca al lector, que los percibe como vivos y dinámicos.

El aspecto que más dificultades le presenta a Price en su escritura es la estructura de la obra, el desarrollo de la trama:

Structure. I'm terrible at structure. I know what I want to write about. I know my characters. Usually I've spent enough time with the people I want to write about to the point where I can "do them," I can impersonate them. The most difficult part for me is, "What's the story and how does the story get laid out?" I'm so much more interested in my characters and situation, but I'm not so hot on, "This happens and then this happens". (Vasishta 2015)

El motor, la historia que pone en movimiento a todas esas situaciones y personajes será un crimen. En una entrevista que concedió a David Simon con motivo de la aparición de *The Whites*, explica su método de trabajo:

The first thing I do when I am writing a book is to geographically locate myself. I'm in Jersey City, I'm in Harlem and I know I want to write about this place and usually what happens is that my thoughts about the place are panoramic and I will wander into that place for a year before the story suggests itself and what I've found is that if there's a crime that is a story about the interfaces of all the disparate sections of the Lower East Side —that's *Lush Life*, white kids from the new Lower East Side versus black kids from the old Lower East Side— the investigation of the police (...) that becomes your organizing principle. (Simon 2015)

Ese crimen, su posterior reconstrucción, las declaraciones de los testigos y los pasos dados por la policía en la investigación del mismo son los que aportan el orden, la secuencia de los acontecimientos y el armazón a la obra, el principio organizativo al que se refiere Price. No obstante, no vale cualquier crimen. La actitud de Price hacia la novela

¹²⁰ (1942-1999) Uno de los cantantes de *soul* y *funk* más influyentes de la historia, su música se asocia con la *blaxploitation*, el género cinematográfico nacido en la década de 1970 dirigido fundamentalmente a la clase urbana afroamericana.

negra es ambivalente, por cuanto si bien usa estas convenciones del género, rechaza ser etiquetado como un escritor de ficción criminal:

I have a reputation as a crime fiction writer but I try to step away (...) The thing about the crime novel is that it has to have a revelation, a solution. I hate revelations. I hate answers. (Massud 2017)

Las convenciones del género no hacen sino proporcionarle el andamiaje sobre el que construir la historia. El crimen, eso sí, no sólo ha de actuar como motor de la acción, sino que ha de trascender esta para mostrar aspectos sociales relevantes, o como él mismo declara “the crime has to speak to the bigger social ailment” (Simon 2015). No estamos hablando, por tanto, de una competición entre lector y escritor, como la que se establece en el *whodunit*, por ver quién es más sagaz, si el autor al plantear el misterio o el receptor al descifrarlo con antelación, pasatiempo que para Price tiene la misma enjundia que resolver el crucigrama de *The New York Times* (Massud 2017), ni la fascinación por el delito en sí, sino de la investigación que revela los desajustes de la vida urbana. En *Freedomland*, la inspiración procede del caso de Susan Smith, en 1994 en Carolina del Sur. Smith denunció la desaparición de sus dos hijos de corta edad aduciendo que un asaltante negro le había robado el coche con los niños dentro. El vehículo apareció nueve días después en un lago cercano con los cuerpos dentro y la posterior investigación determinó que fue la propia madre quien lo arrojó al agua. Confesó su culpabilidad explicando que los niños eran un obstáculo para la relación extramarital que mantenía (Bragg 1995). En el caso de *Lush Life* es el asesinato de Nicole duFresne, una actriz y dramaturga neoyorquina, quien en enero de 2005 fue asaltada, junto a unos amigos, por una pandilla juvenil a las tres de la mañana en la calle Clinton, muy cerca del puente de Williamsburg, en el Lower East Side (Wilson 2005), cuando volvían de una noche de visitar los bares de la zona. La habilidad de Price reside, en ambos casos, en hacerse eco de dos sucesos de una amplia repercusión mediática para, eludiendo los aspectos más sensacionalistas de los mismos, abordar algunos de los males que aquejan a la sociedad americana. En la primera, el infanticidio de Brenda Martin/Susan Smith es el elemento que pone en evidencia las tensiones raciales en el país, mientras que en la segunda, el incidente callejero que acaba con la vida de Ike Marcus/Nicole duFresne sirve de

catalizador para reflexionar sobre las consecuencias de la gentrificación en uno de los barrios con más historia de la ciudad de Nueva York.

A diferencia de las novelas de género, Price no oculta con artificios quién es el culpable. La actitud de Brenda desde su primera aparición es una clara evidencia de su culpabilidad, al tiempo que sabemos de inmediato que Tristan Acevedo es, en *Lush Life*, quien aprieta el gatillo. El enigma no reside en el quién, sino en el por qué: “It’s more like a “why dunnit” than a “who dunnit”” (Birnbaum 2003a). Algunos críticos definen las novelas que conforman el segundo acto de su carrera literaria como “amplified police procedural” (Wood 2008), mientras que otros destacan que estas obras pueden leerse en dos niveles distintos: uno superficial, en el que se desarrolla la investigación policial y otro más profundo que es el que muestra los aspectos sociales que Price pretende abordar (Stewart 2008).

Establecida la relación con el género criminal conviene que nos detengamos ahora en lo que aquí más nos interesa: la localización. Por las mismas razones que Lehane hace uso del barrio imaginario de East Buckingham, Price recurre a su Dempsy ficticio en busca de una libertad que ceñirse a espacios concretos no le proporciona. Preguntado acerca de por qué utiliza en tres novelas consecutivas este lugar, responde:

Because it's the city of my own imagination. It's supposed to stand in for every urban mid-sized area in the country. If I said it was Jersey City or if I said it was the Bronx then it would have to be specific and beholden to the reality of those specific places. It just gives me a lot more freedom to say what I want to say. And when people are reading it they can think of whatever city is nearest to them, be it Oakland or St. Louis or wherever. (Murphy 2003)

¿Cómo es esa ciudad imaginaria, a la que algún crítico ha denominado *Everyghetto* (Costello 2003), epítome de la *inner city* americana? Sabemos que es una ciudad de trescientos mil habitantes, “mostly angry blue-collar and welfare families” (Price 1992: 36), y que en el momento en que se desarrolla la acción se han cometido cuarenta asesinatos en los últimos seis meses, “not exactly a tidal wave of blood” (Price 1992: 36)

a ojos de los detective, pero unas cifras que, comparándolas con las de otras ciudades la situarían en el *top ten* de ciudades americanas¹²¹ con el índice más alto de asesinatos.

Dempsey muestra el declive de la ciudad media americana, producto del cierre de industrias, de la pérdida de puestos de trabajo y del progresivo deterioro de las condiciones de vida, que hace que aquellos que puedan abandonarla lo hagan en busca de una vida más tranquila en los *suburbs*, al tiempo que los que permanecen se ven inmersos en una espiral de pobreza, economías alternativas y delincuencia. El abandono al que se ve sometida la ciudad es un recordatorio de lo ocurrido en tantas otras urbes de todo el país, antaño imanes para inmigrantes de toda condición, desde afroamericanos del sur del país hasta irlandeses o centroeuropeos atraídos por la promesa de un trabajo seguro y de unas condiciones de vida mejores que las de sus lugares de origen. Lugares orgullosos de su pasado productor, de comunidades sólidas de clase media-baja, que hoy se ven como los restos de una época que parece no va a regresar nunca más, se nos muestran como una *wasteland* del declive industrial, un paisaje de ruinas y solares abandonados sin perspectiva de futuro. En *Samaritan*, mientras espera bajo la marquesina del que fuera el cine principal de la ciudad a Danielle Martinez, Nerese rememora sus experiencias del lugar:

The first time she had ever come to this place was as a kid to see *Enter the Dragon* with her grandmother in the early seventies; the last time was as a uniformed cop, helping to oust the more than two hundred homeless who had taken up semipermanent residence inside the long-dark theater in the early nineties. In its seventy-seven years of existence, the Rajah had gone from splendiferous vaudeville house to movie palace to multiplex to crack squat, to its most recent incarnation, school building; the city, a few years back, had finally unloaded this white elephant by leasing it for a dollar a year to Dempsey Community College. (Price 2003: 310)

En *Freedomland*, Lorenzo Council, el policía negro encargado del caso de Cody lleva a Brenda a los restos de lo que fuera Freedomtown, réplica en menor escala del

¹²¹ El *ranking* lo lidera desde hace años St. Louis, con un índice de sesenta y dos asesinatos por cada cien mil habitantes. A continuación se sitúa Baltimore, de la que hablaremos posteriormente, con un índice de cincuenta y uno (Mirabile 2019).

parque temático Freedomland USA del que hemos hablado con anterioridad, convencido de que ella es la responsable de la desaparición de su hijo:

“Why are you taking me here?” (...) “History” he answered, carefully taking her by the hand. Inside the gate, Lorenzo walked her along a quarter-mile curve of shattered macadam jutting out into the bay. A thin crescent of derelict pavement, it was flanked on one side by water the color of steel and, on the other, as far back as anyone could see, by abandoned acreage upon which—in no discernible pattern of plantings— humped, erratic man-made shapes cloaked in moonlit vegetation, rose from the ground like the *overgrown ruins of some lost jungle civilization*¹²². (Price 1998: 395)

Son restos de una civilización no sólo acabada, sino olvidada también, de una época en la que la ciudad estaba dotada de unas instituciones sólidas que representaban la seguridad de vivir en una comunidad asentada. Es el caso de los hospitales, en otros tiempos orgullo del estado y hoy parajes de la ruina y de la desolación, como el pediátrico, convertido ahora en víctima del expolio de adictos en busca de cualquier material que pueda ser vendido como chatarra:

The hospital loomed before them. Built in the 1930s, the Anne Donovan Pediatric Center, known to everybody in Dempsy as the baby hospital, was a spectacular ruin, a thirteen-story Depression-era monolith abandoned in the 1970s for a variety of reasons—too expensive to heat, structural fissures, not enough babies. From a distance the gray granite building appeared to be functional; it was only by standing in the necklace of knee-high weeds and debris that ringed the grounds that you could see the blackened and shattered windows and the graffiti-tattooed plywood boarding up the entrances. (Price 1992: 258)

O una institución mental, modelo sobre la que se construyeron tantas otras a lo largo del país:

The Chase Institute was in shambles, nothing more than an urban ghost town—half wilderness, half living menace— (...) At its inception the Chase Institute for the Mentally and Physically Incapacitated had been a world-class showcase (...) William Howard Chase himself, offered to the world a trim, bucolic seventy-five-acre campus consisting of ten residential cottages for adults, two larger dormitories for children, two workshops, a rehabilitation-oriented gymnasium, a

¹²² La cursiva es mía.

Universalist chapel, a dining hall, a five-acre truck farm, and a small theater. The buildings had been constructed of limestone, surrounded by lush forest, the air scented by the sea, the faculty idealistic, and the trust fund flush. In its first few decades, the institute became the standard by which all other rehabilitation facilities were judged. (Price 1998: 434)

En este pasaje de desolación y de escombros, vestigios de una utopía que por un momento parecía alcanzable, en la que la ciudad ofrecía a sus residentes la solidez de un empleo de por vida, la garantía de unos servicios sociales e incluso un ocio accesible, las únicas instituciones que subsisten y parecen recordarnos la existencia de un poder local son los juzgados y las dependencias policiales. La arteria principal de la ciudad, el bulevar John F. Kennedy, es una sucesión de locales abandonados y tiendas fantasma, un bazar de la droga:

The nearest Burger King was ten minutes away on a demoralized stretch of John F. Kennedy Boulevard, Nerese driving past block after block of boarded-up storefronts, homemade shop signs and clots of Eric-aged dopeslingers lounging on every corner. (Price 2003: 114)

Una avenida que treinta o cuarenta años atrás era un lugar reconocible, con comercios italianos, judíos o alemanes perfectamente identificables, se ha convertido en un entorno extraño, incomprensible en muchos casos, casi alienígena, como si los personajes hubieran sido trasladados a un país desconocido:

Most of the store signs were hand drawn—lots of reds and light blues, crudely rendered heads and faces painted on cinder block or plywood, long-winded church names, blinking yellow chase lights over the combination smoke shop/video rental/candy stores, cameras mounted on every other telephone pole to monitor drug transactions. There were enough people on the streets just standing around to make Rocco feel as if a parade would turn the corner any minute. “This looks like Central America,” Touhey said. (Price 1992: 141)

Algunos de estos comercios se han convertido en el centro real de la ciudad, el lugar de referencia, el sitio en torno al que suceden cosas. Rodney, el traficante que tiene a su cargo a los *clockers* que venden su droga en los *projects* posee, entre otras

propiedades¹²³, una tienda que actúa como imán para los adolescentes desocupados que no tienen donde ir. La *convenience store*, abierta muchas horas al día, es el único signo de actividad comercial en las viviendas sociales, además del lugar de captación de los jóvenes más prometedores, a los que Rodney, en una actualización de la figura de Fagin¹²⁴ adaptada a la vida en la *inner city* post-industrial, incorpora a su negocio de distribución de drogas, como hizo con el propio Strike:

The store was called Rodney's Place, a little hole in the wall on a side street off JFK Boulevard. Rodney had hand lettered the name on the painted sky-blue cinder blocks under the window, following it with a partial list: "candy, sofe drinks, milk, games." No one, if they noticed, had the guts to tell Rodney that he'd misspelled "soft". (Price 1992: 27)

Una tienda como tantas otras en cualquier barrio pobre de la ciudad y, por ende de cualquier gueto americano, que ofrece, además de todos aquellos productos domésticos de primera necesidad, otros producto de la demanda ilegal, lo que Price llama "the trinity of base coke preparation", el kit básico del adicto al *crack*:

Everything for sale in the store was behind the counter; that way no one could walk out with anything. Strike scanned the shelves: diapers, Similac, light bulbs, Tampax, dry cereal, kitty litter, coffee, kitchen matches, lighters, plus the trinity of base coke preparation: Arm and Hammer baking soda, Chore Boy scouring pads and McKesson rubbing alcohol (...) Every small grocery and candy store on every poor street in Dempsy always carried the trinity, no matter how skimpy and random the stock behind the counter. Not only did they carry it but they charged double what it would cost in a wealthier neighborhood —supply and demand

¹²³ Rodney, al igual que John Pavlicek, el veterano policía de *The Whites*, invierte en propiedades inmobiliarias en las partes más degradadas de la ciudad para alquilarlas. En el caso de Rodney, para dar legitimidad al dinero ganado con el tráfico de estupefacientes, mientras que para el policía es una forma de asegurarse un futuro lejos del cuerpo. En ambos casos (y recordemos que la acción de ambos libros está situada en la década de 1990) actúan de la misma manera: desalojan a los ocupantes conflictivos y los sustituyen por inquilinos más fiables. En este sentido, son antecesores de comportamientos emprendedores como el de Stringer Bell en *The Wire*, si bien este tiene ya sus ojos puestos en un mercado más gentrificado.

¹²⁴ El líder de la banda de niños carteristas en la novela de Dickens *Oliver Twist* (1839).

being what they were. Rodney was a full-service ghetto capitalist: he'd sell you the bottles on the street and the paraphernalia in the store. (Price 1992: 30-31)

En lo que es una adaptación al sistema mercantilista en un entorno despreciado por este, Rodney se adhiere al principio básico de la economía capitalista, el mismo que Stringer Bell aprenderá en sus clases nocturnas en el *community college* en el episodio octavo de la primera temporada de *The Wire*: "Product supply and customer demand". Rodney es el paradigma del emprendedor de éxito de los *projects*, modelo empresarial integral y altamente eficaz, pues actúa como cazador de talentos, proveedor de productos de primera necesidad en un mercado muy específico e inexorable jefe de personal cuando se trata de despedir (léase eliminar) a empleados que no cumplen.

La sensación de abandono no se limita a las zonas que han sufrido las transformaciones más profundas. Zonas residenciales que en otro tiempo fueron consideradas atractivas y exclusivas, anunciadas como alternativas al caos de la vecina Nueva York, se han convertido también en lugares fantasmales, casi de pesadilla. Little Venice es uno de estos lugares. Allí compró Ray un apartamento a sus padres con el dinero ganado en Hollywood y allí se instala a su regreso a Dempsy:

A luxury development built on reclaimed marshland abutting the Hudson River, Little Venice was politically part of Dempsy proper but geographically a long, lonesome mile from the nearest residential or commercial district of the city (...) the remote controlled gate (...) the guard obliged to phone the tenants (...) The houses themselves, which began a half-mile beyond the checkpoint, were a picturesque scrunch of vaguely Tudor four-story structures that brought to Nerese's mind the movie-set village terrorized by the Frankenstein monster, with a touch of Popeye waterfront thrown in to acknowledge their proximity to the river. (Price 2003: 66)

Prototipo de esas urbanizaciones en las afueras, zonas defendibles a las que se refería Davis, estas *gated communities*, protegidas y segregadas del resto de la ciudad, son una de las medidas de protección tomadas por los más pudientes para evitar la paranoia de vivir en la ciudad, el *urban fear* de compartir espacios con el otro, con el diferente (Low 2001: 45). El resultado, a pesar de la calidad de la construcción, las vistas y los dispositivos de seguridad, es un lugar sin alma, un pastiche sin conexión con su entorno o con su pasado. En definitiva, un ejemplo de la *urbanización* de la que hablábamos con

anterioridad, incapaz de establecer conexiones humanas con sus residentes, haciendo de él prácticamente uno de tantos *non-places* a los que se refería Augé, que sólo produce sensación de vacío y alienación:

Nerese looked out across the Hudson to the skyline of lower NY. Then, turning around, she took in the Gothic spires of the Medical Center in downtown Dempsy. Little Venice was roughly equidistant from both – but despite the toney digs, the views, the peaceful primacy of bird caw and sun-dappled water, she experienced not so much a sense of exclusivity, as that of being stranded. (Price 2003: 79)

En el centro de las tres novelas ambientadas en Dempsy, pero también en *Lush Life*, están los *projects*, los bloques de viviendas sociales erigidas en la década de 1950, fruto de un cierto idealismo que aspiraba a dotar de un alojamiento digno a las clases trabajadoras y que, con el tiempo, debido a una mala planificación, un diseño muy mejorable y un mantenimiento inadecuado se convirtieron en uno de los mayores problemas de las ciudades americanas. Stanley Corkin argumenta que una de las razones que explican la transformación racial y de clase en este tipo de viviendas reside en los cambios que se produjeron, a mediados de esa década, en los requisitos para acceder a este tipo de alojamientos. Para dar respuesta a la gran necesidad de vivienda de la época, las autoridades locales y federales restringieron el acceso a los demandantes de menores ingresos. Ello implicó que aquellos inquilinos con más ingresos no cumplieran los requisitos para beneficiarse de estas viviendas y tuvieran que buscarse otra residencia. De esta forma, no sólo la población blanca dejó estos complejos, sino también la incipiente clase media negra. Como resultado, estos bloques quedaron mayoritariamente poblados por afroamericanos pobres (Corkin 2017: 13).

Son los mismos *projects* en los que Price vivió su infancia y que, convertidos en “a nightmare version of his childhood” (Linville 1996: 132), ahora necesita entender, lo que, entre otras razones, le lleva a escribir *Clockers*. En esta, son el escenario de la actividad de los traficantes a pequeña escala, un zoco abierto siete días a la semana, veinticuatro horas al día, para atender la demanda constante de producto de la ciudad y de los estados vecinos. En *Freedomland*, son el entorno en el que se desarrolla la búsqueda del pequeño Cody, bloqueados por la policía como primera medida para tratar de encontrar al sospechoso de la desaparición, y convertidos en una paradoja de la zona defendible, una

gated community a la fuerza que no hace sino desatar la amenaza de una revuelta racial. En *Samaritan*, son el foco del retorno de Ray, casi un lugar de peregrinaje para entender quién es. Por último, en *Lush Life* son la amenaza al nuevo Lower East Side, el recordatorio de un barrio a punto de desaparecer.

Sean ficticias, como las Roosevelt Houses de *Clockers*, o las Armstrong Houses de *Freedomland* o las Hopewell Houses de *Samaritan*, o reales con ligeras modificaciones, en lo que parece un guiño a la historia familiar de Price —su abuelo trabajó en la industria textil—, como las Lemlich Houses¹²⁵ de *Lush Life*, son lugares cargados de historia y de recuerdos. Retomando la definición de Nora, podríamos denominarlos *lieux de mémoire*, por cuanto contienen el relato de las vivencias de sus habitantes. A pesar de ser espacios fallidos, defectuosos, conservan los restos del proceso mediante el cual pasaron a ser humanizados. El esfuerzo de Ray en enseñar escritura creativa a los alumnos de su antiguo colegio sólo parece dar fruto cuando conoce a la madre de uno de ellos, Danielle, hija de una vecina de sus padres en las Hopewell Houses, quien rememora la vida en el complejo:

Danielle took a breath (...) It wasn't only the secret history of Carla Powell that she was revealing here, or even the secret history of the Powell clan; it was the secret history of 1949 Rocker Drive, its hallways, elevators, apartments and smells; it was the secret history of his childhood world, the mouths, the eyes, bodies and scents of others, of those he had brushed up against every day of his younger life, and therefore the secret history, marginally at least, of himself. (Price 2003: 258)

A medida que Danielle recuerda detalles de su familia, Ray evoca su propia memoria, de forma que esas anécdotas personales se convierten en parte de su historia. El único éxito de Ray parece ser dar voz a esos lugares hoy denostados, recordarnos que,

¹²⁵ Clara Lemlich (1886-1982) fue una emigrante ucraniana que organizó la primera huelga de mujeres empleadas en la industria textil de Nueva York en 1909. Conocida sufragista, fue militante del partido comunista americano (Orleck 2009), por lo que resulta extraño que el ayuntamiento de Nueva York decidiera nombrarlas en su honor. Por las descripciones y situación geográfica, Price parece referirse a las Alfred E. Smith Houses (Heise 2014: 241), un complejo que alberga a cerca de seis mil residentes.

en algún momento, encerraron promesas y oportunidades, la esperanza de una vida mejor.

El drama del declive de las ciudades es olvidar lo que fueron y a quienes las habitaron. Lorenzo, ante las ruinas de Freedomtown a las que ha llevado a Brenda, confronta la historia oficial, la que no contempla a los individuos como él y tantos otros, frente a la historia real, la que se nutre de pequeños fragmentos, vivencias, piezas individuales que conforman la esencia del lugar. El fracaso de la recreación histórica hizo que sus promotores reorientaran el negocio hacia una oferta de ocio enfocada en la música:

“See, now this is what I call American history. This isn’t no recreation like the rest. This is where history itself was made. “What history.” “My history”(…) “See, when they opened up here? They had music (...) And the first year they had whatever was left of the big bands (...) you know, stuff for your parents. But then later, when this place started to get in trouble? The Hartoonians aimed, like, a little younger, and they hooked up with Motown, started having Saturday-afternoon concerts with Motown singers (...) So, like, here comes the Miracles, the Four Tops, the Marvelettes, Marvin Gaye, and (...)what happened was, you start bookin’ those kind of entertainers? Your amusement park is gonna start changing color on you. You’re gonna start drawing a good deal of the public-housing kids from over in Dempsy over in Darktown, see what I’m saying? “Now, they closed this place up anyways, even though I personally don’t feel they had to”. (Price 1998: 399)

Cuando atrajo a un público mayoritariamente negro, los dueños decidieron cerrarlo, en un intento de resistencia ante un movimiento que estaba transformando la dinámica de la ciudad. El viejo Dempsy se estaba reconvirtiendo en Darktown, de la misma manera que el actual, el mismo al que Touhey comparaba con América Central, es ahora un reflejo de los nuevos inmigrantes recién llegados. Ray, de vuelta a su antiguo hogar, observa cómo los nuevos comercios que han sustituido a los que él recordaba explican la metamorfosis del lugar con mayor claridad que cualquier tratado de sociología:

The commercial strip under the PATH¹²⁶ tracks that ran past the Hopewell Houses wasn't as desolate as he had anticipated; more beat-down, for sure, but if anything livelier, the Italian and Jewish stores replaced by the ubiquitous red-and-yellow awnings of bodegas and Caribbean vegetable marts, of Jamaican jerk chicken and patty shacks. (Price 2003: 137)

Los negocios instalados en una zona son el testigo más evidente para entender el carácter de la misma. No es de extrañar, por tanto, que *Lush Life* comience con el recorrido de una patrulla antidroga por las estrechas calles del Lower East Side:

Falafel joint, jazz joint, gyro joint, corner. Schoolyard, crêperie, realtor, corner. Tenement, tenement, tenement, museum, corner. Pink Pony, Blind Tiger, muffin boutique, corner. Sex shop, tea shop, synagogue, corner. Boulangerie, bar, hat boutique, corner. Iglesia, gelatería, matzo shop, corner. Bollywood, Buddha, botánica, corner. Leather outlet, leather outlet, leather outlet, corner. Bar, school, bar, school, People's Park, corner. Tyson mural, Celia Cruz mural, Lady Di mural, corner. Bling shop, barbershop, car service, corner. (Price 2008: 3-4)

Los locales comerciales pasan ante nuestros ojos a una velocidad tan vertiginosa que apenas somos capaces de aprehender lo que vemos. A primera vista, leemos el barrio como el producto centenario de sucesivas generaciones de inmigrantes que han ido dejando su impronta en sus calles, capas superpuestas de sedimentos que aún así nos permiten percibir la presencia de las distintas oleadas de inmigrantes que hicieron del Lower East Side su residencia, desde los judíos de mediados del siglo XIX (*synagogue*, *matzo shop*), hasta los más recientes asiáticos (*Bollywood*, *Buddha*), pasando por los afroamericanos (*Tyson mural*) o los hispanos (*Iglesia*, *Celia Cruz mural*). Entre este crisol de razas y nacionalidades, que en un ejercicio de diversidad y aceptación conviven puerta con puerta, se observan, no obstante, indicios de que algo está cambiando en el barrio. Junto a esos locales tradicionales, comienzan a emerger otros (*crêperie*, *realtor*, *muffin boutique*, *boulangerie*) que señalan la profunda transformación del entorno.

Lush Life comparte con *Mystic River* la misma preocupación por los efectos de la gentrificación sobre una comunidad concreta, si bien en el caso del Lower East Side, el

¹²⁶ Port Authority TransHudson: el sistema de transporte de metro y cercanías que conecta Nueva York con las zonas de Nueva Jersey pertenecientes a su área metropolitana.

barrio tiene un significado añadido para el imaginario neoyorquino y, por extensión al americano, por cuanto es paradigmático de la llegada de inmigrantes al país. Para Price,

The Lower East Side is probably the most important neighborhood in American history in terms of people coming off the boat, settling here, taking a look around and saying 'we gotta get out of here'. (Hilferty 2009)

En otra entrevista subrayaba, además, el reflejo que el barrio ha tenido en la literatura norteamericana, destacando entre las obras ambientadas allí la monumental *Call It Sleep* (1934), de Henry Roth:

It's probably the most well-documented literary-historical neighborhood in the world. Guys got off the boat, the first thing they did was write a novel about getting off the boat. (Michod 2008)

Convendría, por tanto, que nos detuviéramos brevemente en lo qué es el barrio (también conocido por su acrónimo LES o, en el caso de su parte más hispana, la correspondiente a Alphabet City, Loisaida¹²⁷) y sus connotaciones. Situado en la parte sureste de Manhattan, entre el Bowery y el East River, ha sido tradicionalmente el primer lugar de asentamiento de los inmigrantes arribados a Nueva York, especialmente a partir de la década de 1840, cuando las primeras oleadas de trabajadores europeos, alemanes en primer lugar, pero seguidos a continuación por irlandeses, italianos y europeos del este llegan en masa al país, conformando pequeños enclaves étnicos que dieron lugar, por ejemplo, a una Little Germany ya desaparecida o, posteriormente, a Little Italy. Las condiciones de vida en el barrio eran tan terribles, con familias enteras hacinadas en habitaciones insalubres sin acceso a los mínimos requerimientos sanitarios, que, a finales del siglo XIX, se convirtieron en un ejemplo del estado en que vivía la clase trabajadora, denunciado en su momento por Jacob Riis¹²⁸ en su libro *How the Other Half Lives* (1890).

¹²⁷ El término fue acuñado por el poeta de origen puertorriqueño Bimbo Rivas.

¹²⁸ (1849-1914) Periodista, fotógrafo y activista, Riis es uno de los grandes contribuidores a la causa de la reforma urbana en los Estados Unidos. Danés de nacimiento, conoció de primera mano la dureza de la vida de los inmigrantes a Nueva York, que documentó en el libro mencionado, en el que expuso con notable crudeza las condiciones de vida en áreas

Mitad reportaje fotográfico, mitad libro-denuncia, Riis mostró por primera vez cómo se vivía en aquellos *slums*, propiciando un movimiento de renovación social que introdujo las primeras actuaciones —en forma de construcción de viviendas municipales— en materia de alojamiento por parte de la ciudad, en lo que hoy se conoce como Alphabet City, entonces parte del LES.

En un movimiento habitual en la historia urbana americana, a medida que la situación económica de los recién llegados progresaba, estos abandonaban el barrio en busca de mejores viviendas, dejando su lugar a nuevas oleadas de inmigrantes. De esta forma, el barrio se fue poblando, primero de residentes de origen judío —el propio abuelo de Price, procedente de Rusia, tuvo su primer hogar allí—, y posteriormente de otros de origen hispano, puertorriqueños en un principio, a los que se unieron dominicanos y de otras nacionalidades, fundamentalmente caribeños.

A partir de la década de 1960 el Lower East Side se convirtió en uno de los barrios más peligrosos de la ciudad: tráfico de drogas, asesinatos, pandillas y pobreza extrema hicieron del mismo el paradigma de pesadilla urbana que la prensa alimentaba. En esos años, una parte del barrio, lo que ahora se conoce como el East Village, se fue poblando de artistas y músicos, en particular de aquellos pertenecientes a la generación *beat*¹²⁹, atraídos por la situación privilegiada y los bajos alquileres, en un primer estadio de la posterior gentrificación de la zona. El LES, no obstante, mantuvo su carácter de mezcla de nacionalidades, de clase trabajadora hasta que, a principios de este siglo, el barrio empieza a ser colonizado por galerías de arte, hoteles, locales nocturnos y tiendas exclusivas. Cuando Price publica *Lush Life* la gentrificación ha alcanzado a grandes

como el Hell's Kitchen. Considerado el primer reportero-fotógrafo del país, la obra de Riis abogaba por una profunda reforma de las condiciones de vida en estos barrios. Su obra ha tenido una profunda influencia en el género del reportaje social americano (Caves 2005: 570-571).

¹²⁹ No sólo Kerouac frecuentó el barrio, sino también músicos de jazz como Sonny Rollins o Charles Mingus, además de pintores como Willem de Kooning, quien junto a otros dio lugar al movimiento llamado “the Tenth Street Movement” (Mele 2000: 143).

segmentos del barrio, quedando aún pequeños enclaves en los que los residentes tradicionales resisten pese a la presión de los especuladores inmobiliarios.

La novela narra el asesinato de Ike Marcus, un joven camarero en uno de los nuevos restaurantes de moda de la zona, cuando sale de trabajar junto a Eric Cash, encargado del local y aspirante a actor y escritor, y son atacados por unos adolescentes de los *projects* vecinos. A consecuencia de su resistencia [“Not tonight, my man” (Price 2008: 39), eco del “What are you going to do, shoot us?”, últimas palabras de la infortunada duFresne (Chung 2006)], Marcus recibe un disparo mortal. Como en otras ocasiones, el crimen es el elemento articulador de una indagación en el estado del barrio, mosaico de culturas, ejemplo del *melting pot* urbano americano. Price explica cuál es el proceso que le llevó a escribir *Lush Life*, cuyo título se refiere, en principio, a la abundancia y exuberancia de culturas y etnias del barrio:

With this book, what came first was the Lower East Side. I just wanted to write about the Lower East Side. I was down there and I was racking my brains for a way to get in. There's about six different subcultures down there. It's chaos. And I couldn't figure out how to write about this place without it sounding like a travelogue. And then I realized, which is something I've done before, (it) is when you have a very Byzantine landscape, a crime, if you follow the progression of an investigation, it's sort of a lazy man's way to a plot. (Stewart 2008)

Pero el título, si consideramos otras acepciones del adjetivo, puede referirse también a un aspecto más primario: “a city that is also “a lush” in the sense of being drunk, addicted, operating irrationally, pursuing the ends of amalgamated desires” (O'Donnell 2010: 54), la voracidad de los especuladores movidos por el afán del beneficio inmediato. El LES de *Lush Life* es un espacio sometido a un proceso de transformación en el que los lugares de intersección, de contacto y fricción mutan continuamente, en el que las fronteras se mueven constantemente a medida que avanza la gentrificación. En un movimiento que recuerda enormemente al avance de los colonos hacia el oeste, Price explicaba en una entrevista el funcionamiento de este proceso:

Go to Ludlow Street. Go to Rivington Street. This is where clubs are. This is where you'll go into a coffee shop and you'll see people just like you pounding on their laptops, working on their maverick entrepreneur proposal or their short story.

This is the place for “us.” And then the “us” keeps moving farther out, because the real estate catches on to the “us”-ness. You know, you moved to Williamsburg ten years ago, now you can’t afford Williamsburg so you go to Red Hook, and then you can’t afford Red Hook —pretty soon you’re going to be in the ocean. It’s like the artists go in there first because it’s a beat-down neighborhood and you can get dirt-cheap housing. Then the artist community starts to grow. All of a sudden there’s a few places where you can get health food or a cappuccino or swap your paintings for a bar tab. More people come. More business comes. And then here come the developers. Real estate shadows art. (Michod 2008)

Price nos describe un lugar “undergoing dizzying physical transformation and symbolic resignification under the pressure of a speculative, ruthless and amoral real-estate market” (Heise 2014: 236), en realidad, un asalto a un lugar al que privan de su memoria y su historia. No es de extrañar, por tanto, que Steele, el dueño del Café Berkman, el restaurante en el que trabajaba Marcus, haya hecho de una sinagoga desacralizada su lujoso hogar o que al principio del libro aparezca examinando unos negativos de las fotografías que Riis tomó en 1890 en esas mismas calles. El propio café, con su aire retro, es, en síntesis, un ejemplo de la apropiación cultural que lleva incorporada la gentrificación. En otro giro irónico, el libro termina con la oferta que recibe Steele de reproducir su restaurante en un casino de Atlantic City, el Steiner Rialto Hotel, que pretende hacer un parque temático de Nueva York, con reproducciones de Times Square o del Nueva York punk de 1970 y que incluye también un “Yidville” (Price 2008: 434), en el que se instalará la copia del Berkamn, en homenaje al pasado judío de la ciudad. Es un juego de espejos en el que el reflejo del original produce otro reflejo y así, sucesivamente, hasta perder de vista la imagen real primigenia.

“Real estate is violence” subrayaba Price en una entrevista (Sklar 2008) refiriéndose a los efectos destructivos de la especulación inmobiliaria, por cuanto amenazan la frágil convivencia de las distintas culturas que pueblan el barrio. En la misma línea se pronuncia Thomas Heise, para quien “*Lush Life* dramatizes the violent underpinnings of gentrification” (Heise 2014: 235), un proceso en este caso aún más dramático, por cuanto la intimidación se cierne sobre el *lieu de mémoire* neoyorquino por antonomasia, en el que todavía resuenan los ecos de las distintas comunidades que lo habitaron. Un lugar en el que los fantasmas del pasado parecen hablar a los distintos personajes de la novela, como a Eric Cash, el gerente del restaurante en el que trabajaba

el difunto Marcus, sospechoso inicial del asesinato, fracasado aspirante a escritor, que percibe la presencia espectral de sus ancestros judíos en los restos de la sinagoga rumana ya desaparecida; o a Tristan, el autor del crimen, aturdido y confuso ante la aparición de un rostro de la virgen en la pared de una de las bodegas del barrio; o incluso al padre de Marcus, trastornado y desorientado vagando por el barrio en busca de respuestas.

Este Lower East Side, en el que se han encontrado dos mundos que no tienen nada en común, en el que en un mismo edificio conviven puerta con puerta el piso nido que aloja por horas a trabajadores de la hostelería filipinos o ceilaneses con el *loft* reformado por el que se han pagado tres millones de dólares, en el que en las horas del amanecer coinciden los jóvenes blancos que abandonan los bares con la fuerza laboral inmigrante que nutre los empleos menos cualificados, es un barrio de dos caras en el que la confrontación parece inminente:

Despite the limbo hour, the block was alive with an intersection of two parties, the last of the young kids still on their way home from the lounges and music bars, just like the homicide and his friends. And the pre-land-rush old-timers, the Chinese, Puerto Ricans, Dominicans and Bangladeshi, just starting their day, either leaning out those weathered stone windowsills or going off to work. (Price 2008: 40)

Es, por tanto la historia de dos vecindarios: el viejo LES, guardián de la historia de la ciudad, palimpsesto de las memorias de sus habitantes frente al nuevo LES, el de los bares de moda. Marcus y su asesino son los representantes respectivos. El primero es la imagen del nuevo Lower East Side “with a shaved head and a menagerie of retro tattoos”, el “poster boy for the neighborhood” (Price 2008: 20), epitome del nuevo residente: limpio, blanco, sano, con aspiraciones artísticas y con la estética adecuada para el nuevo tipo de negocios que se instalan. El segundo es, en términos fotográficos, su negativo. Tristan, de piel oscura, sin aspiraciones, pobre y sin oficio, es la encarnación de las disfunciones de la *inner city*, un representante más de ese “urban underdog” que siempre ha interesado a Price (Massud 2017). El drama del joven latino es que su figura, al igual que la de otros como él, no encaja en lo que se pretende sea un nuevo espacio comodificado y seguro, aséptico, en un ejemplo de transición de una economía productiva a una de servicios. En lo que resulta un giro irónico, Tristan se convertirá también en

“poster boy”, si bien en su caso su retrato colgará de todas las comisarias de la ciudad bajo la leyenda “se busca” (Heise 2014: 237).

Las percepciones de estos dos mundos varían en función del punto de vista que se adopta. A pie de calle, andando, uno puede leer el barrio como la sucesión de capas freáticas que se han ido acumulando a lo largo de la historia; a vista de pájaro, flanqueado por One Police Plaza en un lado y por el One World Trade Center, por otro, no es más que un lienzo en blanco, pasto de la voracidad de la especulación inmobiliaria, un espacio al que se pretende someter mediante la seguridad y la privatización para convertirlo, en palabras de Price, en “a new bohemian playground” (Hilferty 2009), un lugar de ocio resguardado y libre de riesgos. Los dos puntos de vista se corresponden con los que describió De Certeau: por un lado, el de los caminantes, “the ordinary practitioners of the city (who) live “down below”, below the thresholds at which visibility begins”; por otro, la perspectiva del semi-dios vyerista para quien la ciudad sólo puede ser legible desde la altura (De Certeau 1984: 93). La tentación de intervenir desde arriba viene motivada por el deseo de desenredar el confuso mundo que el caminante ve a ras del suelo, como el narrador de *Philadelphia Fire* describe:

Perhaps a view of the city from on high, the fish-eye lens catching everything within its distortion, skyscraper heads together, rising like sucked up through a straw. If we could arrange the building blocks, the rivers, boulevards, bridges, harbor, etc. etc. into some semblance of order, of reality, then we could begin disentangling ourselves from this miasma, this fever of shakes and jitters, of self-defeating selfishness called urbanization. (Wideman 1990: 157)

El asesinato de Marcus despierta mucha atención, en consecuencia, por cuanto se percibe como un ataque a la imagen de espacio seguro de entretenimiento y consumo que el nuevo Lower East Side pretende proyectar.

A pesar del efecto del crimen sobre la imagen del barrio, el lector entiende que el movimiento es imparable y que el desplazamiento de los residentes habituales, a corto o medio plazo, será inevitable. Incluso los bloques de viviendas sociales, que parecían inamovibles hasta no hace mucho, el último bastión ante el avance de la gentrificación,

están en peligro desde el momento en que la New York Housing Authority autorizó en 2013 un “infill plan” mediante el cual se permite la edificación de lujosos bloques de apartamentos en lo que hasta ese momento eran espacios públicos anexos a estas viviendas sociales (Heise 2014: 241).

*

*

*

Tres ciudades, tres miradas. Tres autores a los que en primera instancia se etiqueta de escritores de género, si bien hemos visto que los tres coinciden en utilizar el crimen como el elemento que permite mostrar los problemas y los conflictos de la sociedad urbana americana. Los tres confluyen en presentar una imagen ambivalente y al mismo tiempo real de la ciudad: no ocultan la pobreza, el desempleo, la violencia doméstica, las drogas o la delincuencia que para muchos definen el infierno urbano de la *inner city*; sin embargo coinciden también en mostrar el lado humano, la percepción de los que allí viven al mismo tiempo que analizan las causas que han conducido a esta sociedad. Llamémoslo ficción criminal, novela negra, realismo social, realismo urbano, reportaje urbano o naturalismo, lo que Pelecanos, Lehane y Price nos muestran es un retrato del estado de una ciudad americana sometida a dos fuerzas contrapuestas: una centrípeta de atracción hacia el centro, representada por la gentrificación y otra centrífuga, hacia los *suburbs*, representada por el *white flight* que abandona los espacios degradados de la urbe.

La mirada de los tres, una vez analizadas sus ciudades natales, convergerá, junto con la de David Simon y otros más en ofrecernos el que quizás sea el más ambicioso y completo retrato de la ciudad contemporánea ofrecido hasta ahora, encarnado en Baltimore: *The Wire*.

8. BALTIMORE Y *THE WIRE*

*And they hide their faces
And they hide their eyes
'Cause the city's dyin'
And they don't know why*

*Oh, Baltimore
Man, it's hard just to live
Oh, Baltimore
Man, it's hard just to live, just to live
(Newman 1977)*

8.1. David Simon

David Simon es el hombre detrás de *The Wire*. Nacido en 1960 en Washington D.C., comenzó a trabajar para el periódico *The Baltimore Sun* en 1983, donde tras pasar por diferentes secciones acabó cubriendo los sucesos. En 1988 se tomó un año sabático para seguir a los detectives de homicidios de la ciudad, fruto del cual surgió su primer libro, *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991), galardonado en 1992 con el premio Edgar¹³⁰ al mejor libro de *True Crime*. El libro fue llevado a la televisión bajo el título *Homicide: Life on the Street* por la cadena NBC desde 1993 a 1999, que emitió, a lo largo de siete temporadas, ciento veintidós episodios. El proyecto se llevó a cabo gracias a otro nativo de Baltimore, el cineasta Barry Levinson, quien actuó como productor de la serie. Simon contribuyó en varios episodios también como productor, además de como guionista, en lo que podemos considerar parte de su transición de periodista a escritor para televisión (Sepinwall 2013: 27-28).

¹³⁰ Los premios Edgar, instaurados en 1950, los concede anualmente la asociación Mystery Writers of America.

Durante su año con la policía de Baltimore conoció a Ed Burns¹³¹, por entonces un detective de la brigada de homicidios. Con él escribió su segundo libro *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (Simon y Burns 1997), en el que en esta ocasión dirige su mirada hacia los traficantes de droga. Ambos libros emplean una metodología muy similar a la etnografía: “a long term —one year— stay in a field where a particular set of social relations can be observed” (L. Williams 2014: 12).

En esta ocasión, la idea se la dio su editor de *Homicide*, quien le propuso que escribiera sobre un barrio concreto de la ciudad. El propio Simon lo explica así:

“My editor on *Homicide*, John Sterling, had the idea,” says Simon. “He said, ‘Why don’t you just go to a corner in the city [and write about it]?’ I think he meant just do a neighborhood story.” But for Simon, who knew how many of Baltimore’s intersections had become open-air drug markets, the word “corner” had taken on a different connotation. “So I picked a drug corner,” he says. (Drumming 2006)

El libro fue considerado por *The New York Times* uno de los más destacados del año, y en él está la semilla de *The Wire*. Con ese proyecto en mente se dirigió a HBO, pero la cadena optó por adaptar el libro:

By the time *The Corner* was published, an idea had begun to grow in Simon’s head: using the book and its milieu as the starting point for a fictional series about Baltimore on a grander canvas. He approached HBO, which was then developing its first wave of original series, including *The Sopranos*, but he was quickly shot down; instead the network wanted to make *The Corner* as a miniseries. (Martin 2013: 133)

En 2000 fue llevado a la televisión como una serie de seis episodios, en lo que fue la primera colaboración de Simon con el canal. En su adaptación participó su excompañero de universidad David Mills, por entonces periodista de *The Washington Post*, y con el que continuaría la colaboración en *The Wire*, a la que se unió en su cuarta temporada. La serie fue galardonada con tres premios Emmy, uno de ellos a la mejor

¹³¹ Burns, nacido en 1946, y veterano de Vietnam, dejó la policía para convertirse en profesor en el sistema público de Baltimore. La colaboración con Simon ha continuado en *The Wire*, *Generation Kill* y *The Plot Against America*.

miniserie. En vista del éxito obtenido, Simon insistió en su idea original, que, en esta ocasión, fue aceptada. Para ello, retomó aquello que no había podido incluir en su serie anterior: “*The Wire* picks up where *The Corner* left off” (Corkin 2017: 7).

The Corner fue, por tanto, el punto de apoyo que impulsó *The Wire*. De alguna manera, aquella fue el aprendizaje para abordar algo mucho más ambicioso: construir el retrato de una ciudad a partir del tráfico de drogas

“I told Ed, ‘All the other stuff that we couldn’t use in *The Corner*? That’s the place where we start.’ With this inverted form of capitalism that is the drug trade. And the failure to police that. And then from there we start building a city.” (Martin 2013b: 133)

Esta ciudad se construye en cinco temporadas, con un total de sesenta capítulos. Cada temporada está dedicada a una esfera de Baltimore: los esfuerzos de la policía por detener el narcotráfico, el puerto, el ayuntamiento, el sistema escolar y la prensa. Como si de se tratara de la gran novela americana¹³², cada una de estas temporadas es un libro en sí:

Each season of *The Wire* is structured like a book (and it’s easy to look at the five seasons as sections of one giant novel): lots of exposition and character introductions at the start, rising action in the middle, then a breakneck pace in the closing chapters. (Sepinwall 2013: 113)

Lo que comienza como un *cop show* al uso se convierte en una obra mucho más ambiciosa: “a vehicle for making statements about the American city and even the American experiment” (Simon, 2000), un gran fresco que retrata un mundo completo y que, al igual que ha ocurrido con *Pelecanos*, ha sido comparando con Balzac¹³³.

¹³² “They were making a novel for television —one that, by the end of the series, had as good an argument as any printed book for the title of The Great American Novel”. (Sepinwall 2013: 33)

¹³³ Martin ha destacado “its Balzacian ambition to catalog every corner of its world (Martin 2013b: 113). La comparación con Balzac se ha utilizado también para referirse a Richard Price (Hilferty 2009).

Si *The Sopranos* puede ser considerada continuadora de una de las tendencias más destacables de la literatura norteamericana de la posguerra, a la que algunos críticos han denominado *horror in the suburbs* (Martin 2013: 110), y que entroncaría con *Revolutionary Road* (1961) de Richard Yates o la saga *Rabbit*¹³⁴ de John Updike, *The Wire* se inserta en la tradición de la novela urbana, continuadora de *Clockers*, a la que Simon reconoce una influencia profunda en su obra, llegando a haberla comparado con Steinbeck, al tildarla de “*The Grapes of Wrath* of the crack epidemic” (Stein 2014).

La primera temporada es fruto de la colaboración de Simon con Burns. Este había investigado a “Little” Melvin Williams¹³⁵, uno de los mayores traficantes de droga de Baltimore, mediante una operación de escucha policial, lo que da origen al argumento inicial. Poco a poco se fueron incorporando diversos guionistas. Gracias a una recomendación de Laura Lippman, Simon leyó a Pelecanos y le ofreció escribir el penúltimo capítulo de la primera temporada. Ambos habían crecido en el mismo barrio de Washington D.C. e inmediatamente se entendieron. El propio Pelecanos convenció a los dos autores que hemos analizado con anterioridad: Lehane y Price para que se incorporaran en la tercera temporada (Simon 2010: 37-38). Rafael Alvarez, periodista del *Sun* y antiguo trabajador portuario, aportó la idea de la segunda temporada. Finalmente, otro colega del periódico, William F. Zorzi, se une en la quinta temporada. Junto a ellos, otros escritores y guionistas con los que Simon había trabajado previamente: Joy Lusco, David Mills, Eric Overmyer o Chris Collins. A pesar de este trabajo en conjunto, en el que cada escritor aportaba sus ideas, Simon se reservaba la escritura del primer y último capítulo de cada temporada. A Pelecanos le correspondía habitualmente el penúltimo, lo que suponía acabar en cada caso con la vida de alguno de los personajes: a él le debemos la muerte de Wallace, Frank Sobotka, Stringer Bell y Snoop (Martin 2013a: 151). Lehane, por su parte, es el “culpable” de la muerte de Omar, mientras que Burns proporcionaba

¹³⁴ *Rabbit, Run* (1960), *Rabbit Redux* (1971), *Rabbit is Rich* (1981) y *Rabbit at Rest* (1990).

¹³⁵ En *The Wire* se incorporó como actor en la tercera temporada, dando vida al personaje The Deacon.

inagotables anécdotas, bien sobre el trabajo policial, bien sobre el sistema educativo, que se iban incorporando a los distintos episodios. Trabajo colectivo, pero encabezado por Simon, que se erige en *showrunner*, la figura que en el último siglo ha venido a sustituir al actor-guionista o productor ejecutivo y ha cambiado la percepción del concepto de autoría (Mittell 2015). Este encarna una multitud de tareas, desde las creativas a las ejecutivas, pero en realidad es el creador de la serie, al frente de un nutrido grupo de personas:

"Hyphenates", a curious hybrid of starry-eyed artists and tough-as-nails operational managers. They're not just writers; they're not just producers. They hire and fire writers and crew members, develop story lines, write scripts, cast actors, mind budgets and run interference with studio and network bosses. It's one of the most unusual and demanding, right-brain/left-brain job descriptions in the entertainment world.... [S]howrunners make —and often create— the show and now more than ever, shows are the only things that matter. (S. Collins 2007)

Una vez finalizada *The Wire*, su siguiente proyecto se aparta del entorno urbano para adentrarse en la guerra de Irak. *Generation Kill* (2008) es, de nuevo, una miniserie de siete episodios basada en el libro del periodista de *Rolling Stone* Evan Wright (2008), quien tras pasar meses “incrustado” (*embedded*) en una unidad de marines a la vanguardia de la invasión del país, publicó el relato de su experiencia en el libro del mismo título.

Con *Treme* (2010-2013), una nueva serie para HBO, Simon vuelve al mundo urbano, si bien en esta ocasión su mirada no abarca una ciudad entera sino un barrio muy particular. Para ello, recuperó la colaboración con Eric Overmyer, con quien había trabajado previamente en *Homicide* y en *The Wire*, así como con Pelecanos, quien actuó como productor ejecutivo. Dividida en cuatro temporadas y ambientada en el Nueva Orleans post-Katrina, la serie sigue, a lo largo de treinta y seis episodios, las vicisitudes de un grupo de músicos en el barrio Fabourg Tremé de la ciudad.

En lo que comienza a ser un patrón de trabajo reconocible —la alternancia de series de varias temporadas con mini series— Simon se embarca en 2015 en la adaptación del libro *Show Me a Hero: A Tale of Murder, Suicide, Race, and Redemption*

(Belkin 1999), en una serie también para HBO, en la que cuenta con la colaboración de William F. Zorzi. La serie, cuyo título está tomado de una conocida cita de Scott Fitzgerald¹³⁶ (“Show me a hero and I’ll write you a tragedy”), relata la historia de Nick Wasicsko, alcalde de Yonkers, una ciudad cercana a Nueva York, quien se enfrenta a una decisión del tribunal federal de construir viviendas sociales —en su mayoría para afroamericanos— en una ciudad casi exclusivamente habitada por blancos de clase media. Como veremos más adelante al analizar *The Wire*, esta resistencia por parte de ciertas comunidades a permitir la construcción de viviendas sociales es algo que incide de manera muy directa en la configuración racial de las ciudades. El ejemplo más palpable de estas políticas es el condado de Baltimore, al que nos referiremos con posterioridad.

En una intervención en el festival *Observer Ideas*, organizado por el periódico británico *The Guardian*, en la que explicaba las razones que le llevaron a hacer *The Wire*, Simon explicó que la idea que hay detrás de la serie, al igual que de *Treme* y *Show Me a Hero*, es la ciudad, por considerar que

the city is the only possible vehicle that we have to measure human achievement at this point, and to pursue real human achievement or I should say the paramount human achievement which is, how do we all live together?. (Simon 2014)

Para su siguiente proyecto, *The Deuce*¹³⁷ (2017-2019) volvió a contar, como ya hemos mencionado anteriormente, con la colaboración de Pelecanos y de Price. El nombre procede del apelativo coloquial con el que se conoce a la calle 42 (forty-deuce), epicentro de Times Square en Manhattan y cronológicamente se sitúa durante las décadas que van de 1960 a 1980, símbolo del declive de Nueva York por cuanto en esa zona se concentraba droga, prostitución y delincuencia. A lo largo de tres temporadas (con un total de veinticinco episodios), la serie narra el auge de la industria de la pornografía en la ciudad y en ella se perciben los primeros atisbos de la transformación urbanística por

¹³⁶ La cita está recogida en los cuadernos que dejó el autor (Fitzgerald 1978: 81).

¹³⁷ En España se ha estrenado bajo el título *Las crónicas de Times Square*.

la que pasó de ser el “barrio rojo” de la ciudad a una de las zonas turísticas más visitadas del mundo, epítome del Manhattan convertido en una Disneyland para adultos.

Su último trabajo hasta ahora emitido es, de nuevo, una adaptación para HBO, en formato, de nuevo, de mini serie de seis episodios: *The Plot Against America* (2020), basada en la novela del mismo título (2004) de Philip Roth, que, en un ejercicio de política ficción alternativa, narra, desde la perspectiva de una familia judía de Nueva Jersey, la victoria del aviador y héroe Charles Lindbergh en las elecciones presidenciales frente a Franklin D. Roosevelt y el auge del fascismo en el país.

Actualmente trabaja en un proyecto para la productora española Mediapro que, con el título provisional de *Dry Run*, narrará, a lo largo de seis episodios, las andanzas de los voluntarios norteamericanos de la Brigada Lincoln en la guerra civil española. Cuenta para ella con la colaboración de Pelecanos¹³⁸ y de Lehane.

En su propia página web, Simon desgana otros proyectos que tiene en mente, si bien aclara que, por el momento, carecen de financiación. Además de la adaptación del libro de Tim Weiner *Legacy of Ashes* (2007), una historia de la CIA, e incluso un documental sobre la banda británica de folk-punk The Pogues, en el que participarían su esposa y Pelecanos, menciona dos que supondrían su regreso a Baltimore: *Parting the Waters*, sobre la lucha de los derechos civiles en la década de 1960, y en el que también colabora el escritor Ta-Nehisi Coates, natural de la ciudad; y *The Avenue*, un libro con William Zorzi Jr. sobre la epidemia de droga en la ciudad a partir de la década de 1950 (Simon 2019).

¹³⁸ Con quien va a volver a trabajar para HBO en un nuevo proyecto, basado en el libro *We Own This City: A True Story of Crime, Cops, and Corruption* (Fenton 2021), ambientado en el Baltimore posterior a las revueltas tras la muerte de Freddie Gray y en el que se narra la implicación de una unidad de élite de la policía de la ciudad en actos de corrupción. La miniserie no tiene todavía fecha de estreno (R. Porter 2021).

8.2. Baltimore en la literatura

Hasta la aparición de *The Wire*, el Baltimore que conocíamos era, en el cine, el de John Waters y Barry Levinson, y, en literatura, el de Edgar Allan Poe, Scott Fitzgerald y Ann Tyler. Un Baltimore predominantemente blanco, con la atmósfera de una ciudad pequeña y amable, el *Smalltimore* al que algunos residentes se refieren, subrayando su carácter familiar y provincial, de una naturaleza que lo acerca al Washington D.C. de Pelecanos. En el caso de Levinson, con su tetralogía ambientada en Baltimore, *Diner* (1982), *Tin Men*¹³⁹ (1987), *Avalon* (1990) y *Liberty Heights* (1999), nos mostró la ciudad de su juventud, la que abarca las décadas de 1950 y 1960. Es un relato complaciente e idealizado del barrio de Forest Park, una comunidad blanca y trabajadora muy alejada de las *row houses* que posteriormente retratará *The Wire*. Por su parte, Waters, quien durante muchos años ha sido considerado el cineasta del Baltimore por excelencia (Koob 2019: 1) ha utilizado el barrio —también predominantemente blanco— de Hampden, al norte de Baltimore, como localización de la mayor parte de una filmografía que nos ofrece una visión *trash* de la ciudad (García García 2011: 151). A pesar de las diferencias estéticas entre ambos, hay elementos comunes puesto que tanto Waters como Levinson

work and rework the post-Second World War history of Baltimore, most notably, the class and ethnic mix of the city, the population growth of Baltimore County, and the impact of desegregation. (Brundson 2018: 128)

Si hablamos de literatura, la figura más identificada con Baltimore es indudablemente Poe. Aunque nativo de Boston, la vinculación de este con la ciudad es muy estrecha, pues su familia procedía de la ciudad de Maryland y allí vivió hasta 1835. Posteriormente se trasladó a Richmond, Virginia, pero en los últimos años de su vida regresó a la ciudad, donde falleció en 1849 y está enterrado. Sus primeros poemas fueron publicados aquí, al igual que sus primeros relatos, que aparecieron en la prensa local. En la ciudad buscó trabajo, llegando incluso a solicitar una plaza de profesor en el sistema público de Baltimore. Se puede visitar su casa-museo en la ciudad —lo que da lugar a una de las escasas escenas de humor en *The Wire*, en el segundo episodio de la tercera

¹³⁹ En España se estrenó bajo el ocurrente título *Dos estafadores y una mujer*.

temporada, “All Due Respect”, en el que hay un juego de palabras entre Poe’s House y Poor House— y, como curiosidad, cabe destacar que el equipo de fútbol americano local lleva el nombre de *Ravens* en honor del autor.

Fitzgerald residió brevemente en Baltimore durante cinco años. Allí se trasladó en 1932 junto a su esposa Zelda, quien recibió tratamiento psiquiátrico en una clínica que formaba parte del complejo hospitalario Johns Hopkins. Durante su estancia escribió *Tender is the Night* y algunos de sus relatos más conocidos, como “The Curious Case of Benjamin Button”. En 1937 dejó la ciudad definitivamente.

Más recientemente destaca la figura de Anne Tyler, nativa de Minneapolis, pero residente desde 1963 en Baltimore, donde ha ambientado la mayor parte de sus novelas, incluida la aclamada *The Accidental Tourist* (1985), ganadora del National Book Award. La presencia de instituciones universitarias prestigiosas, como la Johns Hopkins University, una de las más renombradas del país, ha contribuido también al impulso de la vida cultural de la ciudad. Por citar un ejemplo, en ella trabajó como profesor Stephen Dixon¹⁴⁰, uno de los autores más infravalorados de la literatura contemporánea norteamericana.

El otro Baltimore, el del West Side de *The Wire*, tiene su voz en el periodista y escritor Ta-Nehisi Coates, conocido principalmente por *Between the World and Me* (2015), un libro en forma de carta a su hijo en el que reflexiona sobre su adolescencia en la *inner city* y sobre lo que supone ser negro en la sociedad americana actual: “To be black in the Baltimore of my youth was to be naked before the elements of the world, before all the guns, fists, knives, crack, rape, and disease” (Coates 2015: 24).

Con la excepción de Laura Lippman (1959—), el género criminal no ha tenido una presencia reseñable en la ciudad. Antigua reportera de *The Baltimore Sun*, es autora de

¹⁴⁰ Dixon (1936-2019), autor de dieciocho novelas y más de seiscientos relatos, fue profesor de escritura creativa. Su novela *Interstate* (1995) fue finalista del National Book Award.

más de una veintena de novelas ambientadas en Baltimore y sus alrededores, de las cuales la mitad de ellas están protagonizadas por Tess Monaghan, una periodista convertida en investigadora privada. Hija del también periodista del *Sun* Walter Lippman, está casada con David Simon.

Dos autores clásicos del género tuvieron una relación importante con la ciudad: Dashiell Hammett y James M. Cain. El primero trabajó entre 1915 y 1918 y 1920 y 1922 como operativo de la agencia Pinkerton, cuya sede se encontraba en el Continental Trust Company Building, uno de los primeros rascacielos construidos en la ciudad. El nombre de su personaje, *the Continental Op* procede del edificio y se cree que los halcones que adornan el edificio pudieran estar en la génesis de *The Maltese Falcon* (1930) (Dennies 2018). En Baltimore situó *The Glass Key* (1931) y el relato "The Assistant Murderer" (1923-1926). Por su parte, Cain, autor de *The Postman Always Rings Twice* (1934) o *Mildred Pierce* (1941), nativo de la vecina Annapolis, tuvo una carrera reseñable como periodista, comenzando precisamente en *The Baltimore Sun*. Hasta su marcha a Hollywood para trabajar como guionista en 1933, colaboraba en *The American Mercury*, una publicación fundada por H. L. Mencken (1880-1956), editor durante muchos años de *The Baltimore Sun*, ensayista e intelectual, cuya presencia es palpable a lo largo de la quinta temporada de *The Wire*, la dedicada a la prensa. En la redacción del periódico se puede leer una cita suya, en la que describe su relación con el periodismo como una vida de reyes: "I find myself more and more convinced that I had more fun doing news reporting than in any other enterprise. It is really the life of kings." (Mencken 1975: 15). La edición del libro que recoge los artículos de Mencken corrió a cargo de Walter Lippman.

El Baltimore previo a *The Wire* evoca la atmósfera de una ciudad sureña que invita a perderse por sus calles:

Baltimore is warm but pleasant. I love it more than I thought —it is so rich with memories— it is nice to look up the street and see the statue of my (great) paternal uncle and to know Poe is buried here and that many ancestors of mine have walked in the old town by the bay. I belong here, where everything is civilized and gay and rotted and polite. (Schiff 2001: 34)

Así se pronunciaba Fitzgerald en una carta a Laura Guthrie en 1935, mientras Zelda era atendida en el hospital psiquiátrico, revelando con ironía que, bajo la fachada amable y cortés de la ciudad se escondía algo podrido. En el sexto episodio de la temporada cuarta, “Margin of Error”, Jennifer Carcetti parece hacer un diagnóstico similar cuando pasea con su marido por esa misma bahía, una vez que este ha conocido que será el candidato demócrata a la alcaldía, garantía de su elección. Ante el paisaje iluminado del *Inner Harbor* y llevado por la euforia de su victoria, Tommy no puede menos que exclamar “Pretty”, en lo que entendemos su admiración por su ciudad natal. La respuesta de su esposa es, no obstante, una llamada de atención de que detrás de esa fachada espectacular se esconde algo podrido: “A bit ripe”. A esa podredumbre se refiere también Kurt Schmoke, el primer alcalde¹⁴¹ negro de la ciudad, quien, en un artículo para el periódico británico *The Guardian* reflexionaba sobre la imagen que la serie proyecta de la ciudad. Para ello se refería a un estudio del año 2000 sobre el futuro de Baltimore que, además de destacar muchos de los aspectos positivos de los que la ciudad puede presumir, contenía esta afirmación: “In Baltimore, there is rot beneath the glitter”. El exalcalde concluía que “The HBO television show, *The Wire*, explores that rot” (Schmoke 2008), lo que no dejaba de ser una visión limitada en lo que para él, al igual que para muchos críticos, es una historia de dos ciudades.

While for a show like *CSI* technology is the real protagonist, in *The Wire* it is the urban fabric itself: the city is the critical prism through which to explore the vicissitudes of what *The Wire*’s creator, David Simon, has called ‘raw, unencumbered capitalism’. (Toscano y Kinkle 2015: 248)

Hay una opinión unánime de que el personaje central, “subject and fabric” (Clanfield 2009: 41), de *The Wire* es la ciudad de Baltimore (Kinder 2008, Coulouma 2012, Kamola 2015), “depicted with obsessive verisimilitude and affectionate rage” (Weisberg 2006). El propio Simon, en un coloquio celebrado en la Universidad de Harvard, definió *The Wire* como “the story of Baltimore told through various themes —the fundamental social, political, and economic problems of this time”, historia que la serie aborda “in a

¹⁴¹ Tiene una breve aparición en los dos últimos capítulos de la tercera temporada de la serie, “Middle Ground” y “Mission Accomplished”, en los que interpreta al responsable de salud en la ciudad encargado de abordar el problema de Hamsterdam.

clinical but also an intimate way” (W. J. Wilson 2008). Para Nicholas Lemann, la serie es la culminación del sueño de Robert Park de capturar la complejidad y la riqueza de la vida en la ciudad como nunca antes se había logrado, sin por ello hacer perder a sus personajes un ápice de humanidad, al tiempo que “it resolutely kept its attention focused on Baltimore as a total system in which every neighborhood and every institution exist in some relation to every other” (Lemann 2010). De manera parecida se pronuncia Pedro José García, para quien “el fresco urbano de la ciudad norteamericana de Baltimore (...) supone la aproximación más completa al estudio de una gran ciudad en la ficción televisiva” (2011: 151). Por su parte, el filósofo Slavoj Žižek ha resaltado el carácter global de *The Wire*, a la que describe como “a kind of collective self-representation”, en referencia a las personas reales que interpretan a personajes de la serie, comparándola con la tragedia clásica griega “in which a *polis* collectively staged its experience” (2013: 218). No obstante, y pese a tener a Baltimore como protagonista, Simon ha declarado en otras ocasiones que la serie trasciende lo local para abordar cuestiones que afectan a la ciudad americana: “*The Wire* is not about Jimmy McNulty. Or Avon Barksdale. Or crime (...) It is about the city” (Alvarez 2009: 4).

Es interesante destacar que Simon no utiliza la palabra Baltimore para referirse a la serie, sino el genérico “the city”. En una entrevista anterior ya había aclarado que el alcance de la serie transcendía Baltimore para referirse a la ciudad americana en general: “The show (...) is allegorical, meant to address all American cities, not just Baltimore” (Lanahan 2008: 28). El mismo año declaró “This is a story of the other America” (W. J. Wilson 2008). Parafraseando al sargento Jay Landsman, quien en el tercer episodio de la tercera temporada denomina a la ciudad como “a dark corner of the American experiment”, *The Wire* analiza las realidades que se esconden en los rincones oscuros de Baltimore y, por extensión de los Estados Unidos. Parte de la defensa que Schmoke hace de Baltimore se basa también en esta premisa: “What is often missed is that the creators of the show (...) are trying to convey a message about many American cities, not just Baltimore” (Schmoke 2008).

En la misma línea se pronuncia Charlotte Brunsdon, quien considera que además de sus rasgos propios, Baltimore

also has many features that enable it to function metonymically to represent other towns, both in the United States and further afield, which struggle with their future in a twenty-first-century globalized world. (2018: 130)

En consecuencia y aun cuando el carácter de la serie es marcadamente territorial, “Simon y Burns logran que el relato sea extrapolable a cualquier gran ciudad” (García García 2011: 151). Esta es una tendencia que Heinz Ickstadt ha detectado en las representaciones de la urbe en la ficción literaria norteamericana en los últimos años:

In the literary representations of the 1970s and after, however, the city is no longer visible incarnation but rather a sign of, or cipher for, the invisible forces it refers to only metonymically. It is at once local and global: concretely here and abstractly everywhere. (2009: 251)

The Wire entroncaría aquí con lo que David Damrosch ha categorizado como *glocalismo*, es decir, la combinación de “global patterns with local themes” (Nilsson, Damrosch, y D’haen 2017: 14), como se puede apreciar en la serie, por cuanto aun localizada en una combinación espacio-temporal muy determinada y enraizada en su propio contexto socio-cultural, plantea cuestiones que afectan a la sociedad occidental contemporánea. Baltimore sería, por lo tanto, el cronotopo de la ciudad postindustrial en busca de una nueva identidad. Siguiendo a Damrosch, el éxito de la serie reside en su capacidad de exportar “local situations abroad” e importar “global situations at home” (Nilsson, Damrosch, y D’haen 2017: 20), o, dicho de otra manera, de abordar problemas universales desde una perspectiva que no pierde la esencia territorial, de tal forma que los problemas que afectan a Baltimore son extrapolables a cualquiera de nuestras ciudades¹⁴². Para Lawrence Lanahan, *The Wire* es el prisma a través del cual se indaga en los efectos del capitalismo postindustrial sobre las clases trabajadores:

¹⁴² En contraste con *The Wire*, la siguiente serie “urbana” de Simon, *Treme*, es mucho más localista, y pese a reflejar el afecto de este por Nueva Orleans, no llega a remontar el vuelo y plantear temas de alcance global como hace la primera.

Para Corkin, quien elogia de la serie que los hechos históricos y sociales que aparecen en ella mencionados son verificables, entender la obra de Simon requiere aplicar un “referential reading”, por cuanto la serie

makes explicit its connection with a discernible world and therefore asks to be read not as a document of that world but as an intervention, an interpretation of that historically specific entity (Corkin 2017: 5).

Parece necesario, en consecuencia, indagar en la historia y las peculiaridades de la ciudad para contextualizar *The Wire* y encontrar, en su propia evolución, las claves para interpretar lo que la serie nos muestra, “a city conversant with certain aspects of its history and in denial of others” (Alff 2009: 25).

8.3. La ciudad de Baltimore

Nadie mejor para comenzar este análisis que David Harvey, geógrafo y residente en la ciudad desde 1969, y posiblemente uno de los autores que más páginas le ha dedicado. En “A View from Federal Hill”¹⁴³, un capítulo incluido en *The Baltimore Book* (Shopes 1992), compendio sobre la historia de la clase obrera en la ciudad, Harvey, al igual que los pintores renacentistas a los que se refería De Certeau, elige el punto más elevado de la ciudad, situado en el barrio histórico de Federal Hill, para explicarnos Baltimore. Comienza comparándola con la ciudad europea, en la que la religión y la aristocracia eran las fuentes principales de poder, tal como nos indica la posición central de catedrales y palacios. A diferencia de esta, la ciudad americana “struggled long and hard to get rid of aristocratic privilege”, si bien la antigua nobleza ha sido sustituida por una nueva aristocracia capitalista:

¹⁴³ Posteriormente incluido en su libro *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (Harvey 2001a)

Baltimore's downtown skyline says that a financial aristocracy is alive and well. As you look down on the city from Federal Hill, banks and financial institutions tower over everything else, proclaiming in glass, brick, and concrete that they hold the reins of power. (2001a: 147)

Junto al poder de bancos e instituciones financieras, el político, representado por los órganos de gobierno municipales y estatales, si bien la situación del ayuntamiento parece subrayar las limitaciones de su capacidad de decisión :

The Federal Building, buried in the midst of all these financial institutions, signals a system of governance that is, as Mark Twain once put it, 'the best that money can buy'. City Hall, attractive and classical though it may be, is neither centrally located nor conspicuous enough to suggest it has more than a marginal role to play in determining the city's fate. (2001a: 128)

Frente al predominio del capitalismo, la religión sólo parece conservar su influencia en los barrios de clase trabajadora. El dios de Baltimore es el dinero:

As for churches, they can be seen only when you look across the densely packed rowhouses of ethnic and working-class East Baltimore. God, it seems, has meaning for the working class; mammon is fully in control downtown. (2001a: 128)

Las finanzas parecen haber robado el protagonismo al que fue, durante muchos años, el motor de la economía de la ciudad: la bahía, uno de los principales puertos del país, en torno al cual crecieron las industrias que durante décadas dieron trabajo a miles de residentes:

The other image that stands out is the importance of water, of Chesapeake Bay, which formed Baltimore's commercial lifeline to the world and became the nexus for much of its now declining manufacturing industry. Signs of those connections abound: the Domino Sugar plant, grain elevators, the chemical plant, and oil tanks that line the edge of the bay, as it opens out from Federal Hill toward the Bethlehem Steel plant at Sparrows Point and the Dundalk Marine Terminal, still one of the most important ports of entry on the East Coast of the US. Nor is it hard to imagine that the Inner Harbor, now important as a tourist attraction and leisure park, was once the main port of entry to the city. Indeed, those functions were preserved there until shortly after the Second World War. Though the view from Federal Hill tells us much about the city, it cannot tell us how what we see came into being. How was Baltimore built? Who decided that it should be a tourist mecca rather than an industrial city? (2001a): 128-133)

En su análisis está prácticamente todo lo que necesitamos saber sobre Baltimore: el papel que desempeña el ayuntamiento frente al poder financiero y federal; el escaso peso de la iglesia en las decisiones locales; su transformación de centro industrial de primer orden, así como de uno de los puertos con mayor volumen de tráfico del país, en ciudad de ocio y servicios; en definitiva, Baltimore encierra muchas de las claves que explican la metamorfosis de la urbe contemporánea norteamericana y, por extensión, occidental:

In many ways, it is emblematic of the processes that have moulded cities under US capitalism, offering a laboratory sample of contemporary urbanism. (Harvey 2001a: 7)

Baltimore, por lo tanto, como laboratorio en el que se han ensayado las políticas ultra liberales postcapitalistas de deslocalización y globalización, y como epítome de procesos que nos han conducido de la sociedad pre-industrial a la post-industrial. En este sentido, Simon y Harvey coinciden en que la evolución de Baltimore es aplicable a tantas ciudades americanas y europeas —pues no olvidemos que estamos ante un fenómeno universal— que durante años fueron los motores de la actividad económica de los países más avanzados, y que se han visto obligadas a reinventarse para no desaparecer.

Situada en la parte central del estado de Maryland, a cuarenta millas de la capital del país, Baltimore nació como asentamiento en 1729, recibiendo su nombre de uno de los títulos que la familia Calvert, fundadora del estado, ostentaba, el de Lord Baltimore. Regada por el río Patapsco, que desemboca en la bahía de Chesapeake, el mayor estuario de los Estados Unidos fue, desde sus inicios un importante puerto de tabaco y trigo, al ser el más próximo al medio oeste. Su posición geográfica favoreció su crecimiento a lo largo de los episodios que forjaron la historia de la nación. A partir de la guerra franco-india (1756-1763) y de la revolución americana (1775-1781) la ciudad creció para atender la demanda de grano de la costa Atlántica y la necesidad de contar con una flota propia de la incipiente república, atrayendo a trabajadores europeos y refugiados de esos conflictos (Alff 2009: 28).

Baltimore parece uno de esos lugares “prisioneros de la geografía” (Marshall 2015), cuya situación en el mapa, a pesar de haberle garantizado su influencia como nudo de comunicaciones entre la costa y los nuevos territorios que se iban incorporando al país, ha jugado en contra de la ciudad. Thomas Scharf, autor de la exhaustiva *History of Baltimore City and Baltimore County* se asombraba de que el asentamiento original, en un lugar tan inapropiado, pudiera dar lugar a una de las principales urbes del país:

Surrounded by rugged hills, hemmed in by boisterous water-courses, and flanked by malarious marshes, there seemed little prospect that the rough hamlet planted on this apparently unpropitious site would rise to the dignity of metropolitan honors. (1971: 47)

Para Lippman, la geografía de Baltimore explica, en parte, las peculiaridades que la separan del resto de ciudades americanas:

Baltimore also has an odd geographic distinction. It is one of only two major U.S. cities that lies in no county (...) Landlocked on every side but one, which is water, it cannot expand or annex. Squeezed this way, it is a perfect setting for noir, which depends on an almost Darwinian desperation among its players. (2006: 12)

Limitada geográficamente por la bahía de Chesapeake, origen de su importante puerto, y por los condados adyacentes, la ciudad tiene escasas posibilidades de expansión. Además, políticamente se encuentra limitada debido a su naturaleza de *independent city*¹⁴⁴, estatus que comparte con St. Louis¹⁴⁵ y Carson City, en Nevada, por lo que cualquier posibilidad de asimilar zonas colindantes pasa por un acuerdo con los condados

¹⁴⁴ Se les llama así por no estar adscritas a ningún condado, si bien, administrativamente funcionan como tal. En los Estados Unidos hay un total de cuarenta y una ciudades de este tipo—la mayoría de ellas en el estado de Virginia y, en general, de pequeño tamaño—, además de las tres mencionadas.

¹⁴⁵ Una posible fusión entre la ciudad de St. Louis y el condado adyacente es el argumento de *The Twenty-Seventh City*, la primera novela de Jonathan Franzen (Franzen 1988).

vecinos de Anne Arundel o de Baltimore County¹⁴⁶, siendo las relaciones con este último, cuanto menos, complejas¹⁴⁷.

La ciudad se separó del condado del mismo nombre en 1851 («Baltimore» 2020) y la relación entre ambas administraciones explica algunas de las dinámicas de la ciudad. Pese a ser colindantes, la configuración demográfica es completamente opuesta: si la ciudad es mayoritariamente negra, el condado es abrumadoramente blanco. Este tiene una larga tradición de impedir la construcción de viviendas sociales y de implantar todo tipo de medidas para mantener el alto nivel de vida de sus residentes, en lo que parece un reflejo de uno de los trabajos posteriores de Simon, *Show Me a Hero*, que narra el enfrentamiento, en la década de 1970, del ayuntamiento de Yonkers, una ciudad dormitorio próxima a Nueva York, con las autoridades federales ante el proyecto de estas de construir viviendas sociales en la localidad. El fenómeno se repitió en muchas comunidades suburbanas a las que la clase media blanca había huido en busca de la tranquilidad que los centros urbanos les negaban. Uno de los principales valedores de esta política en el condado fue Spiro Agnew, máxima autoridad a principios de la década de 1960 y posterior gobernador del estado durante las revueltas raciales de 1968, muy criticado por la forma de gestionar los disturbios, y que, posteriormente, alcanzó la vicepresidencia del país con Richard Nixon. Agnew, considerado un republicano moderado, se presentaba como un defensor de la integración racial, si bien su actuación

¹⁴⁶ Las leyes federales exigen la aprobación de un proceso de anexión mediante un referéndum en las dos partes afectadas: la del municipio que propone la anexión y la del anexo (Caves 2005: 20-21). Teniendo en cuenta la situación de Baltimore, es fácil deducir cuál sería el resultado de una propuesta de este tipo.

¹⁴⁷ Baltimore ha intentado en diversas ocasiones —la última de ellas en 1918— anexionarse Catonsville, una zona residencial muy cercana a la ciudad perteneciente al condado, con un nivel de vida medio-alto, habiendo fracasado ante las reticencias de la propia comunidad y del condado (Hanlon 2009: 241-242).

en el condado se centró principalmente en impedir la llegada de residentes pobres —es decir, afroamericanos— al mismo (V. C. Johnson 2002: 33).

La otra peculiaridad geográfica la comparte con Washington D.C. Como hemos visto con anterioridad, la capital ha sido definida por Pelecanos, entre otros, como una ciudad sureña, por encontrarse por debajo de la línea Mason-Dixon. Baltimore está en el límite de dicha demarcación, por lo que pese a pertenecer tradicionalmente a un estado de la Unión, la ciudad siempre ha mantenido vínculos más fuertes con los estados confederados. De hecho, aun formando parte de la Unión en la Guerra de Secesión, las simpatías de gran parte de la población de la ciudad se inclinaban hacia el bando confederado, lo que llevó a las tropas leales a Lincoln a ocupar la ciudad. Harvey, quien no duda en calificar a Baltimore como “City of Quirks”, la ciudad de las peculiaridades, ha explicado que si bien demográficamente la ciudad es mitad sureña mitad nortea, las relaciones raciales son más propias del sur y destaca que esta es tildada a menudo como “the biggest plantation in the South, since it is run much like a plantation by a few major financial institutions” (2001a: 7).

Además de la actividad portuaria y los astilleros, Baltimore destacó por ser una de las primeras ciudades americanas unidas por el ferrocarril, convirtiéndola en uno de los principales puntos comerciales del país. De hecho, fue la segunda ciudad americana en superar los cien mil habitantes, sólo por detrás de Nueva York, posición en la que se mantuvo hasta la década de 1850. En la década de 1950 alcanzó su población máxima, cercana al millón de habitantes, comenzando a partir de allí un declive que la ha reducido —según las últimas estimaciones¹⁴⁸— a menos de seiscientos mil habitantes en la actualidad. Pese a ello, sigue siendo la ciudad más grande del estado de Maryland. Situada a sesenta y cinco kilómetros de Washington, forma parte de la Baltimore–Washington Metropolitan Area, que incluye condados de Pensilvania y Virginia, además de otros de Maryland. También conocida como la National Capital Region, es la primera área

¹⁴⁸ A la espera de la publicación del último censo, se calcula una población estimada de quinientos noventa y tres mil habitantes para 2019 («Quick Facts Baltimore city, Maryland» 2019).

metropolitana del país en cuanto a ingresos y la cuarta en tamaño («New Census Bureau Estimates Show Counties in South and West Lead Nation in Population Growth» 2019).

Podemos atribuir, por tanto, a la geografía, dos rasgos de la personalidad de la ciudad. Por un lado, su capacidad de resistencia, frente a las condiciones adversas del entorno y a las difíciles relaciones con las instituciones vecinas, caso del condado, o con Annapolis, capital del estado, lo que le ganó el sobrenombre en 1812 de *Mob City*; por otro, el carácter sureño de la ciudad al que nos hemos referido, que explica en parte las complejas dinámicas raciales que rigen en la ciudad desde el siglo XIX y que, debido a su cercanía con los estados confederados y a su boyante actividad económica, la convirtieron en un imán para los trabajadores afroamericanos, especialmente a partir del inicio del siglo XX, en que la ciudad destaca como centro productivo de primera magnitud. La incorporación de refinerías de petróleo, acerías y todo tipo de industrias auxiliares con la entrada del país en la Primera Guerra Mundial no hizo sino acelerar la llegada de obreros, incrementando la población de la ciudad hasta convertirla en la sexta del país por número de habitantes.

El carácter luchador de la ciudad, enfrentada a una situación geográfica desfavorable y a un clima político hostil puede parcialmente explicar lo que la geógrafa Sherry Olson ha definido como una ciudad inmersa en un ciclo constante de auge y declive, de crecimiento y contracción (*"boom-and-bust" sequence*), de opuestos que buscan dar respuesta a los problemas de la ciudad: "building up and tearing down, swarming and dispersing, getting and spending, birthing and dying, sharing and competing" (Olson 1997: xii). La respuesta de la ciudad ante hechos dramáticos que han puesto en peligro su propia supervivencia ha sido proponer iniciativas para reinventarse. Al gran incendio de 1904, que causó daños por un valor superior a los cien millones de dólares de la época y destruyó por completo más de mil quinientas viviendas, le sucedió la necesidad de "to raise up a new and greater Baltimore from the ruins of the old" (Alff 2009: 29), una reconstrucción que modernizó por completo la ciudad. Las consecuencias de las revueltas raciales tras la muerte de Martin Luther King, en 1968, dieron lugar a las intervenciones de renovación urbana en torno al *Inner Harbor*, y el inicio del tránsito de una economía basada en la industria a otra centrada en los servicios, el ocio y el turismo.

El Baltimore de principios del siglo XXI que nos presenta *The Wire* se encuentra inmerso en un ciclo de un declive que, iniciado en la década de 1960, no parece tener fin. De nuevo, Harvey nos proporciona un diagnóstico certero de la ciudad:

Baltimore is, for the most part, a mess. Not the kind of enchanting mess that makes cities such interesting places to explore, but an awful mess. And it seems much worse now than when I first knew it in 1969. (2000: 133)

¿Por qué Harvey considera que la ciudad es un desastre? Las cifras que aporta son abrumadoras: cerca de cuarenta mil casas vacías, en su mayor parte abandonadas, a pesar de lo cual, el número de los sin techo es elevadísimo. Como analizaremos más adelante, el papel que estas *vacants* desempeñan en la serie es muy notable. Desempleo, pobreza, falta de atención médica, índices de enfermedades de transmisión sexual más propios de países del tercer mundo, una esperanza de vida en algunos barrios del West Baltimore inferior a la de países africanos, un sistema educativo colapsado y una fuga constante de las clases medias a los *suburbs*, en busca de los empleos y la seguridad que la ciudad no puede ofrecer (Harvey 2000: 133-139).

Pero junto a este panorama desolador, hay otro Baltimore diametralmente opuesto, el del *glitter* al que aludía Schmoke, como el de Roland Park, una de las primeras comunidades suburbanas del país, a escasos kilómetros del *Inner Harbor*, mayoritariamente blanca y con un nivel de ingresos de los más elevados de Estados Unidos (Lanahan 2008: 30). O el que alberga una de las instituciones universitarias y científicas más prestigiosas del mundo, la Johns Hopkins University, junto con algunos de los colegios más elitistas del estado. O el Baltimore de los hoteles lujosos junto al estadio de los Orioles, el equipo de béisbol local, de los centros comerciales y las zonas de ocio más exclusivas. Dos ciudades, dos realidades que, pese a vivir la una junto a la otra, son ajenas. El exalcalde Schmoke, como hemos visto con anterioridad, suscribía esta tesis de las dos ciudades, aunque veladamente criticara que la serie solo se hiciera eco de una de ellas y olvidara al Baltimore del que sentirse orgulloso: “for those of us who live in Baltimore our biggest complaint about *The Wire* is that it does not reflect the fact that ours is in effect a tale of two cities” (Schmoke 2008).

“City of contradictions”: los bancos de las paradas de autobús proclaman “The City That Reads”, pero un 38% de los adultos en la ciudad no saben leer. La Johns Hopkins University y su Medical Center proporcionan el mayor número de empleos de la ciudad, pero la tasa de abandono escolar supera el 50% (Crosby 2013: 3). Según la revista *Men’s Fitness*, Baltimore era “The Fittest City in America” en 2006, al tiempo que presentaba las tasas más altas del país de enfermedades de transmisión sexual y de VIH (Silk y Andrews 2011: 441).

Esta situación nos puede recordar a las Beszel y Ul Quoma de *The City & The City* (Miéville 2009)¹⁴⁹, que aún compartiendo el mismo espacio físico desconocen la existencia de la otra, gracias a la voluntad de sus ciudadanos —y a la amenaza de una autoridad denominada *The Breach*, encargada de impedir cualquier contacto entre ambas—, quienes aprenden desde su nacimiento a no ver la otra ciudad. Beszel es pobre, sucia y multirracial, mientras que Ulquoma es rica, predominantemente blanca y llena de lujosos edificios.

Jameson se ha referido a estas dos ciudades tan próximas y tan opuestas, entre las que no existe ningún tipo de interacción y que, cuando se produce, está irremediablemente condenada al fracaso. Dos ejemplos muy similares, de los que después hablaremos más detalladamente, muestran los resultados del otro Baltimore cuando se acerca a la “*tourist bubble*”, ese espacio en el que se incluyen los hoteles de lujo, las tiendas de firmas y los restaurantes temáticos, delimitado¹⁵⁰ para preservar la seguridad del visitante y excluir al nativo (Judd 1999: 35), del *Inner Harbor*. En el quinto episodio de la primera temporada, “The Pager”, D’Angelo invita a su novia Donette a un elegante

¹⁴⁹ La novela, que combina la investigación policiaca con la distopía, se desarrolla en dos ciudades-estado imaginarias, aparentemente situadas en algún punto de la Europa del Este. Hay una adaptación televisiva a cargo de la BBC (2018).

¹⁵⁰ La exclusión se hace evidente en edificios como el Maryland Science Center, al que Harvey compara con una fortaleza: “It has no entrance facing the community or even the street (...)The fortress design is deliberate; it is designed to keep out social unrest and minimize property damage (2001a: 150).

restaurante en el *downtown* con el fin de impresionarla. La velada resulta un fracaso, principalmente a causa de la impericia de D'Angelo para desenvolverse en un ambiente sofisticado y deciden marcharse sin acabar la cena. No se trata de un problema racial, pues en el restaurante hay comensales afroamericanos, ni económico, sino de un problema de clase: la incomodidad de ambos proviene de la percepción de haber entrado en un espacio diseñado para la exclusión. Un episodio similar ocurre posteriormente, en el episodio noveno de la temporada cuarta, cuando Bunny Colvin invita a los alumnos del programa experimental a cenar en otro restaurante del centro. La sorpresa inicial de los adolescentes al saber que hay camareros se transforma en incomodidad ante el formalismo del lugar y la mayoritaria presencia de blancos en el local, tanto entre la clientela como entre los empleados, desembocando, de nuevo, en frustración e irritación. La escena termina con la negativa de los jóvenes a fotografiarse junto a Colvin a la puerta del local y la petición de Albert a este para que pare en McDonalds pues “the food wasn't right”. El acertado título del episodio, “Know Your Place”, parece un aviso de que el Baltimore de ocio y consumo es, en efecto, una burbuja diseñada para aislar al visitante del contacto con los nativos, que, en este caso, deben conformarse con el menú de cualquier establecimiento de comida rápida. Son, por tanto, dos culturas extrañas e irreconciliables, prueba de que las decisiones políticas no tienen en cuenta las necesidades del Baltimore real:

So here, in absolute geographical propinquity, two whole cultures exist without contact and without interaction, even without any knowledge of each other: like Harlem and the rest of Manhattan, like the West Bank and the Israeli cities that, once part of it, are now still a few miles away; even like East and West Berlin today, where older east Berliners are still reluctant to travel to the former West, with its opulent shops they have no tradition of, and with a whole capitalist culture alien to them for most of their lives. (Jameson 2011: 369-370)

En su estudio sobre la ciudad y el cine negro americano de la década de 1950, Nicholas Christopher considera que la imagen de las dos ciudades es aplicable a cualquier ciudad americana, y que el género es “the dark mirror reflecting the dark underside of American urban life”:

Every American city is always a tale of two cities: the surface city, orderly and functional (...) and its shadow, rife with darker impulses (...) a world of violence

and chaos. They are superimposed uneasily over the other —just as the sunlit polis and the sunless necropolis coexist. (1997: 36)

Podemos entender, por tanto, que *The Wire* es el espejo oscuro que refleja la cara sombría de Baltimore y su historia, estableciendo una dialéctica entre esas dos ciudades, esos dos mundos opuestos y antitéticos que conviven en un mismo espacio físico, espacio que es reflejo y producto de las tensiones entre ambos.

La evolución de Baltimore, particularmente en el siglo XX, nos da gran parte de las claves para entender las transformaciones que han afectado a la ciudad y que, a través del prisma de *The Wire*, la han convertido en un paradigma de la crisis urbana de los últimos años. Conviene, por tanto, que echemos la vista atrás para analizar algunos de los fenómenos que, no siendo exclusivos de Baltimore, explican el declive de la ciudad tal y como la entendíamos.

Con el crecimiento desordenado y a menudo caótico de las urbes americanas, especialmente en los años previos a la primera guerra mundial, los ayuntamientos comenzaron a establecer comisiones de planificación urbana. Baltimore fue de las primeras ciudades en hacerlo, en 1909 (Appleyard 2005: 541), y no es de extrañar que, dos años después, aprobara una regulación que establecía la separación de razas, no sólo en materia de vivienda, sino también en escuelas e iglesias. Esta ordenanza municipal, pionera en el país, fue rápidamente imitada por otras ciudades. La primera de las *Residential Segregation Ordinance* fue promulgada con el fin de “preserving peace, preventing conflict and ill feeling between the white and colored races in Baltimore city, and promoting the general welfare of the city” (Power 1983: 289), pero, en realidad, su objetivo era delimitar las áreas en las que los afroamericanos podían vivir:

blacks should be quarantined in isolated slums in order to reduce the incidents of civil disturbance, to prevent the spread of communicable disease into nearby white neighborhoods, and to protect property values among the white majority. (Power 1983: 301)

El detonante de estas ordenanzas fue el intento de compra, por parte de un abogado negro de éxito, de una vivienda en McCulloh Street, en el Westside de la ciudad,

en una zona residencial entonces habitada mayoritariamente por blancos. George McMechen, su esposa y sus tres hijos quisieron mudarse del norte de la ciudad a un área más céntrica, pero a pesar de su compromiso de comportarse de manera respetable, la asociación de vecinos presionó para que se aprobara legislación que impidiera el que residentes negros se mudaran a bloques habitados por blancos y viceversa (Boger 2009: 236-237).

La peculiaridad geográfica de Baltimore a la que antes nos hemos referido hace que, pese a su pertenencia a los estados de la Unión¹⁵¹, sea considerada como “a great frontier city, an outpost of the North in the South,” así como “a beachhead against the *de facto* segregation typical of metropolises of the North” (Olson 1997: 368). Como explica Lanahan,

In the nineteenth century, the geographical separation of whites and African Americans that is typical in northern states today didn't yet exist in Baltimore. African Americans lived all over the city then in an arrangement that kept them residing close to whites, but in substandard alley houses that were disconnected from the water system. (2019: 15)

Es decir, la ciudad se plantea por primera vez establecer zonas diferenciadas por razas a principios del siglo XX, ante el intento de adquisición, por parte de un afroamericano, de una vivienda considerada propia de blancos. Hasta entonces, ambas comunidades vivían junto a la otra, si bien lo que les separaba era la calidad de los alojamientos. La llegada masiva de afroamericanos a Baltimore no hace sino acelerar el proceso de delimitar las áreas en las que estos pueden residir.

Además, hay que entender esta ordenanza municipal, al igual que las aprobadas en otras ciudades a lo largo del país, en el contexto de las leyes Jim Crow¹⁵² promulgadas,

¹⁵¹ A pesar de ser un estado esclavista, Maryland no se sumó a la rebelión del sur.

¹⁵² El conjunto de ordenanzas municipales y leyes estatales aprobadas entre 1877 y finales de la década de 1950 que consagraban la segregación racial. Se les llama así en referencia a Jump Jim Crown, un personaje interpretado por un actor blanco con la cara

mayoritariamente en los estados del sur, pero también en otros de la Unión¹⁵³, durante el periodo de reconstrucción tras la Guerra de Secesión para mantener la separación *de iure* entre blancos y negros.

La segregación racial se apoyó también en argumentos científicos. Recordemos que la eugenesia era una de las teorías en boga a principios de siglo y la Universidad Johns Hopkins, al igual que otras prestigiosas instituciones de la época, contaba con numerosos seguidores de la disciplina, que, en definitiva, viene a establecer que cada grupo racial es apropiado para una tarea determinada y, en consecuencia, es lógico mantener una separación entre los mismos (Pietila 2016).

La Primera Guerra Mundial aumentó el potencial industrial de la ciudad y, en consecuencia, la demanda de mano de obra. La progresiva mecanización de las tareas agrícolas y las condiciones de vida en los estados sureños impulsó a muchos trabajadores negros a desplazarse a las ciudades industriales del norte, incrementando sus poblaciones. Este aumento de la población negra implicó mayores necesidades en vivienda, por lo que barrios tradicionalmente blancos se fueron progresivamente poblando de residentes afroamericanos. En 1917, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos decretó que la ordenanza aprobada por el ayuntamiento de Baltimore atentaba contra los principios constitucionales, decisión que fue ratificada por el Tribunal Superior de Maryland, si bien la ciudad apeló al considerar que la normativa no era discriminatoria, por cuanto limitaba de la misma manera a ambos grupos raciales (Trounstone 2018: 78). La ciudad continuó practicando una segregación *de facto* al alentar a las comunidades de propietarios a incluir cláusulas de veto (*covenants*) a residentes negros o judíos, que veían, de esta manera, impedidos sus deseos de acceder a mejores viviendas. Como recuerda el veterano periodista de *The Baltimore Sun* Antero Pietila, autor de dos libros

pintada cuyo nombre pasó a usarse como término derogativo hacia los afroamericanos. (Urofsky 2020)

¹⁵³ Maryland, por ejemplo, promulgó, por ejemplo, en 1904 una ley que obligaba a las compañías de ferrocarril a proporcionar vagones separados para blancos y negros (Poe 1904).

que explican la configuración racial de la ciudad¹⁵⁴, hasta mediados de la década de 1960 era habitual en la sección inmobiliaria del periódico encontrar anuncios que incluían el término *restricted*, eufemismo para indicar que no se admitían negros e incluso, en algunos casos, judíos (2016).

Como consecuencia de ello, Baltimore ha sido lo que Gretchen Boger ha definido como “a spatially unstable city” (2009: 238), marcada por las tensiones entre una incipiente burguesía afroamericana para la que el asentamiento en un barrio era un elemento fundamental de la movilidad social, y una clase media blanca de origen inmigrante que se instalaba en las áreas hasta entonces ocupadas por los más ricos y que percibían como una amenaza a su estabilidad la llegada de afroamericanos (2009: 238-240).

Estas tensiones cristalizan muy pronto. En 1919, en lo que se conoce como el *Red Summer*, hubo importantes disturbios en diversas ciudades americanas, especialmente virulentos en Chicago y Washington D.C., en los que se produjeron enfrentamientos en un clima de confrontación civil producto de la desmilitarización tras el final de la guerra mundial y las demandas de los afroamericanos por un acceso equitativo a vivienda y puestos de trabajo. Los incidentes, que en su mayor parte comenzaron con los ataques de grupos blancos a comunidades negras, se prolongaron hasta el otoño. En Baltimore, se refieren a ellos como *The Caste Rupture Riots*, y si bien se inscriben en el contexto general del verano rojo, sus causas se encuentran fundamentalmente en la llegada de residentes negros a barrios hasta entonces tradicionalmente blancos (Rucker y Upton 2007: 556).

La Gran Depresión (1929) provocó una catástrofe financiera sin precedentes. Uno de los efectos inmediatos de la misma fue la crisis hipotecaria que forzó a miles de personas a abandonar sus viviendas al no poder hacer frente a los pagos. En un esfuerzo por paliar la situación, la administración federal creó en 1933 la *Home Owners' Loan Corporation* (HLOC), como parte del *New Deal*, con el fin de establecer unos principios

¹⁵⁴ *The Ghosts of Johns Hopkins: The Life and Legacy that Shaped an American City* (2018) y *Not in My Neighborhood: How Bigotry Shaped a Great American City* (2010).

generales para la concesión de hipotecas, así como de determinar qué áreas urbanas eran, en términos de inversión, seguras o no. La agencia, que contaba con la participación de entidades financieras y de corporaciones locales, graduó los barrios de más de trescientas ciudades clasificando las zonas, en función de las características raciales, étnicas y económicas de los residentes, con un código de colores que establecía el grado de riesgo que la inversión en ella implicaba. El color verde indicaba las zonas óptimas para la inversión, por tratarse de áreas exclusivamente blancas, mayoritariamente *WASP*, y de alto nivel económico, mientras que el azul se utilizaba para referirse también a áreas exclusivamente blancas, pero de menor capacidad adquisitiva, pobladas por trabajadores y empleados. El color amarillo indicaba zonas mixtas en riesgo de declive y, por último, el rojo se dejaba para las áreas menos deseadas, habitadas por minorías.

Esta práctica, llamada *redlining*, es decir, la clasificación de los barrios en función del riesgo que entrañaban para las instituciones financieras, es una de las principales causas de la situación de la *inner city*, por cuanto, por un lado, determinaba en qué zonas de la ciudad podían vivir los afroamericanos, al tiempo que les impedía acceder al mercado hipotecario tradicional, poniéndoles en manos de prestamistas y usureros sin escrúpulos; y, por otro, aceleraba el declive de la zona, puesto que los propietarios, sabedores de la clasificación, decidían no invertir en esas viviendas.

En los dos planos que se muestran a continuación se puede comprobar el efecto de esta práctica sobre el centro urbano de Baltimore. En el primer mapa de 1933, además de dividir la ciudad en barrios por colores, se incluía una descripción del tipo de viviendas predominantes, así como información exhaustiva sobre el porcentaje de negros e inmigrantes en cada uno de ellos. Así, el llamado Distrito 4, que incluye el cruce de las avenidas Lexington con Fulton, el punto en el que aparece el cuerpo de Snot Boogie, en lo que es el inicio de la serie, es descrito en los siguientes términos:

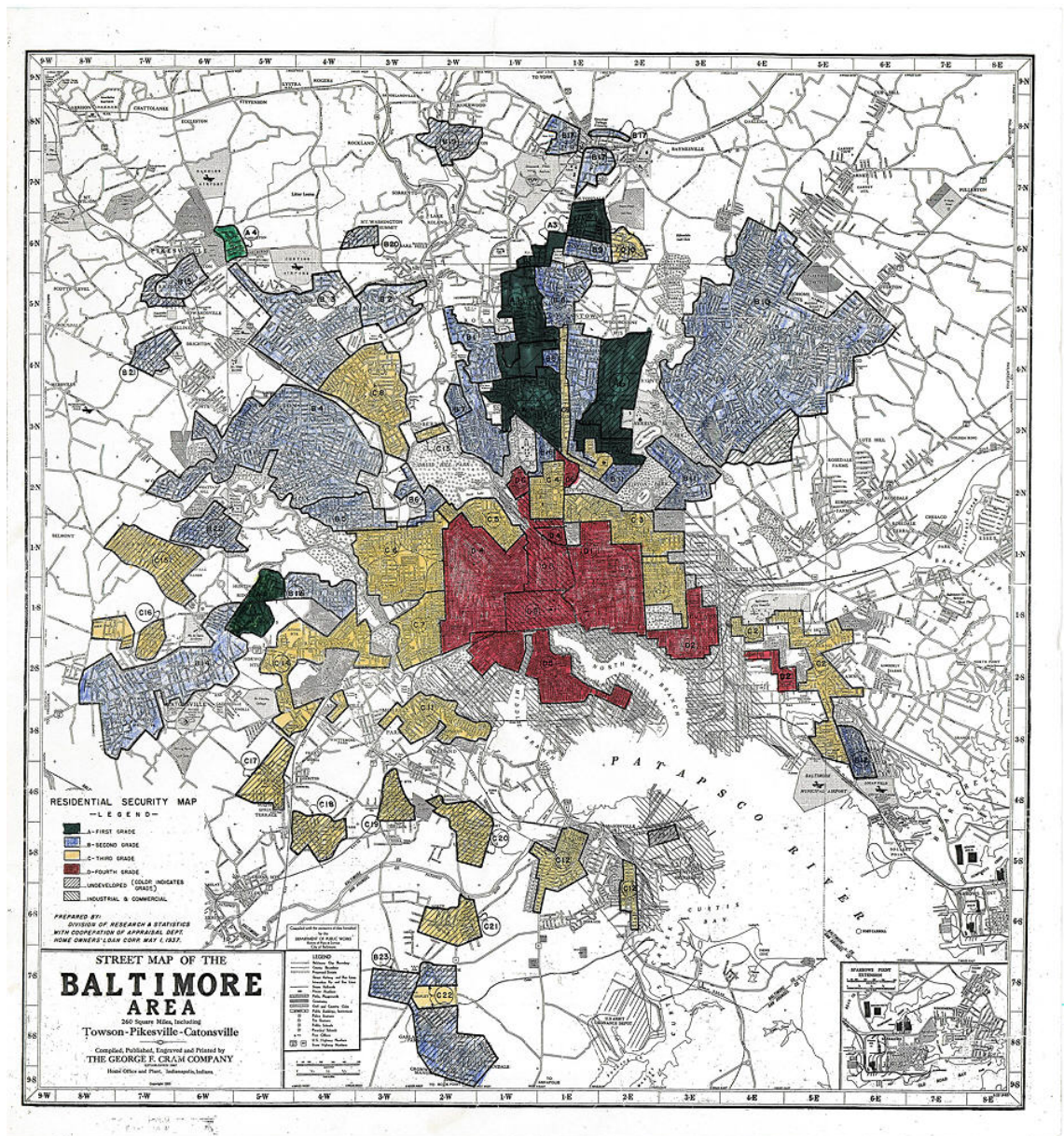
Favorable influences: Good transportation. Central location.

Detrimental influences: Obsolescence. Negro concentration. Excessive ground rents in many cases.

Inhabitants

a. Type: mixture

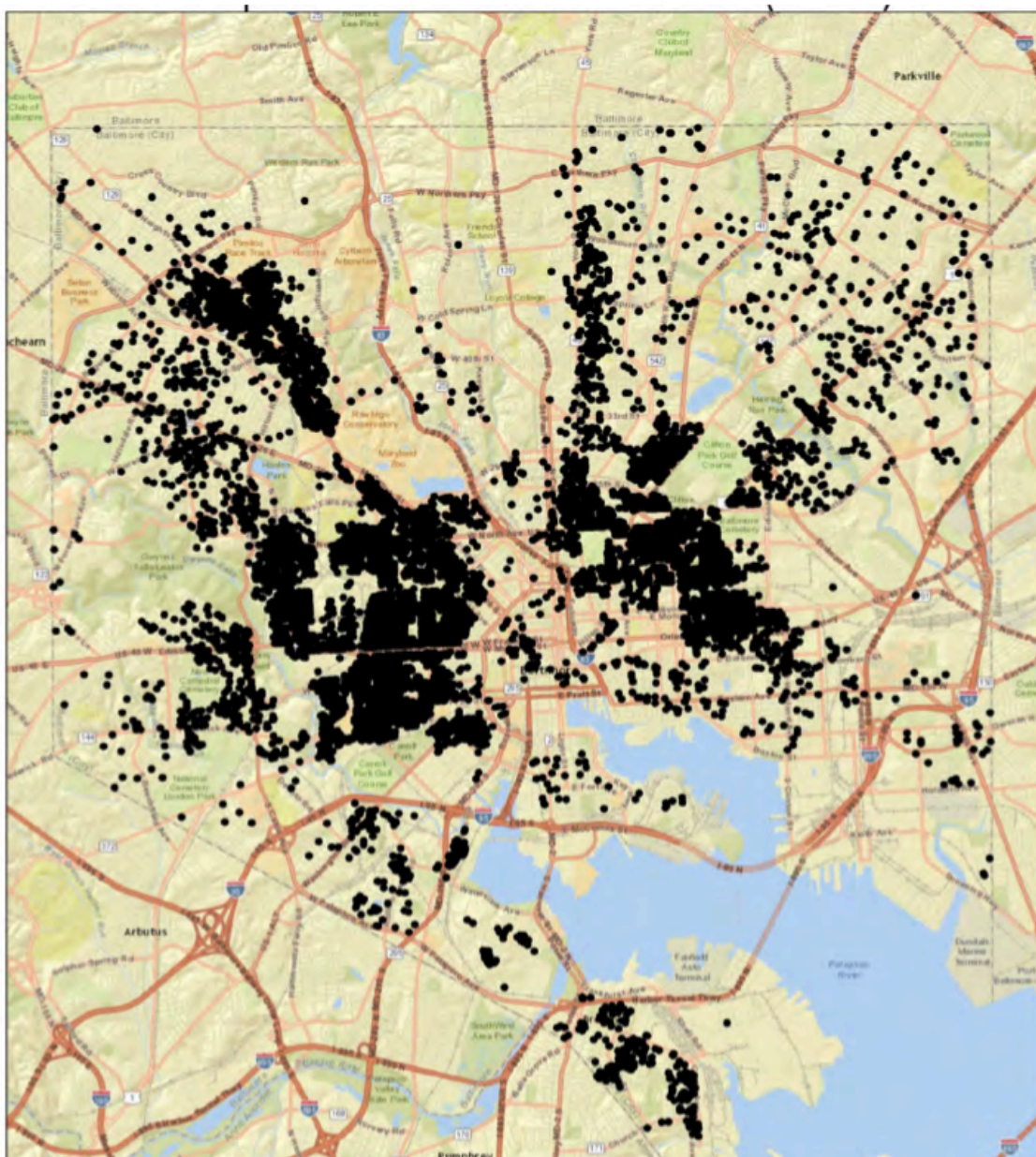
- b. Foreign-born: mixture, 15
- c. Negro: Yes; 80
- d. Infiltration of Negro
- e. Relief families: Yes many (R. K. Nelson s. f.)



(Rothstein 2015)

El efecto de esta clasificación es visible en 2016, en el plano que a continuación muestra, en negro, la concentración de viviendas abandonadas o en ruinas. Salvo las zonas cercanas al puerto, objeto de proyectos de renovación, las áreas que en 1933 fueron declaradas de riesgo concentran el mayor número de edificios abandonados y, por extensión, de los más altos índices de criminalidad.

All Open Vacant Building Notices (VBNs)



(«All Open Vacant Buildings Notices (VBNs)» 2015)

Al *redlining* se unió otra práctica, consecuencia lógica de la primera, que determinaría el futuro de muchas zonas urbanas: el *blockbusting*. Al haber quedado fuera del mercado hipotecario, la única posibilidad de acceder a financiación para muchos afroamericanos residía en ponerse en manos de prestamistas privados. George Lipsitz explica así al proceso:

When new developments reserved exclusively for whites opened up in the outer-ring suburbs of the region during the 1950s, the stage was set for unscrupulous speculators and real estate brokers to reap exorbitant profits through blockbusting (...) Blacks desperate for better housing become willing to pay high prices for the limited amount of housing stock available to them. Whites frightened by what they think the presence of blacks in the neighborhood will do to property values become persuaded to sell their homes at low prices. (Lipsitz 2011: 103)

Esta necesidad de viviendas por parte de los trabajadores negros dio lugar a la creación de un mercado inmobiliario alternativo a cargo de agentes y promotores, quienes inducían a propietarios blancos a vender sus viviendas a bajo precio al hacerles creer que la llegada de afroamericanos a sus barrios era inminente. Para ello, empleaban tácticas que jugaban con el miedo de aquellos a ver decaer el precio de sus viviendas por la presencia de familias de minorías raciales, rayando en ocasiones en lo delictivo: desde comprar una casa en la zona y dejarla abandonada, hasta contratar a afroamericanos (jóvenes con bebés, adolescentes) para que pasearan por el barrio haciendo entender que la presencia de éstos era ya una realidad. A partir de allí, se lanzaban en masa a adquirir viviendas a un precio muy inferior del real que, posteriormente, vendían y financiaban a intereses desorbitados a las familias negras, quienes al tener vedado el acceso al mercado bancario regulado se veían abocados a depender de estos intermediarios. Estas prácticas, muy comunes en las décadas de 1950 y 1960, determinaron el futuro de gran parte del West Baltimore y de sus habitantes:

Between 1955 and 1965, Baltimore became one of the prime examples of how blockbusting can skew opportunities and life chances along racial lines. (Lipsitz 2011: 103)

El fenómeno no fue exclusivo de ciudades del sur, pues se convirtió en una práctica común en las urbes industriales del norte y el medio oeste: Chicago, Detroit, Filadelfia o Nueva York¹⁵⁵, vieron cómo sus centros urbanos fueron abandonados en masa por la

¹⁵⁵ Uno de los casos más famosos de segregación racial fue la demanda interpuesta en 1973 por el Departamento de Justicia contra Donald y Fred Trump, así como contra su compañía, por discriminación racial en los edificios de su propiedad, pues se negaban a alquilar las viviendas a inquilinos negros. La demanda se solucionó con un acuerdo mediante el cual la familia pagó una suma no revelada a cambio de que el acuerdo no se hiciera público ni reconocieran su culpabilidad. (NPR Staff 2016)

población blanca y ocupados por sucesivas oleadas de minorías raciales. Si bien pudiera parecer que estas prácticas son una combinación del miedo de los blancos y la acción de la iniciativa privada, bien por parte de las instituciones financieras, bien por parte de promotores inmobiliarios sin escrúpulos, algunos autores sostienen que el *redlining* hay que entenderlo como una práctica amparada y fomentada por las administraciones locales, federales y estatales, quienes, a pesar de las numerosas resoluciones judiciales considerando estas prácticas en materia de vivienda anticonstitucionales, continuaron hasta finales del siglo XX favoreciendo políticas que fomentaban la exclusión (Rothstein 2017: 3-7). De hecho, en 2005, un tribunal federal declaró al US Department of Housing and Urban Development, el equivalente al ministerio de vivienda, culpable de “creating, promoting, and exacerbating racial segregation in Baltimore in violation of the 1968 Fair Housing Act” (Lipsitz 2011: 105), por poner en práctica políticas que favorecían a los *suburbs* e impedían la construcción de viviendas sociales en las áreas metropolitanas, dificultando así el acceso de afroamericanos de bajos ingresos a zonas ocupadas mayoritariamente por blancos.

A pesar de estas sentencias favorables, las prácticas discriminatorias en materia de vivienda han seguido siendo una constante. En 2008, en plena gran crisis hipotecaria, el ayuntamiento de Baltimore —al igual que otros ayuntamientos harían después, como el de Chicago— demandó al banco Wells Fargo por lo que denominaron “reverse redlining”, al detectar que el número de desahucios era muy superior en los barrios negros, consecuencia muchos de ellos de hipotecas a las que calificaban de “deceptive, predatory, and otherwise unfair” (Lipsitz 2011: 107), y, en cualquier caso, concedidas en mucho peores condiciones que a los clientes blancos.

En síntesis, los cambios demográficos en los centros urbanos son la consecuencia de la huida masiva de residentes blancos hacia los *suburbs* a medida que nuevos residentes negros van llegando:

Much of the post-war period has been dominated by the movement of American whites out of urban America. Cities are already predominantly inhabited by black America, segregation is high and the turmoil and turbulence of city life is something for whites to avoid. (Shutt 2000: 258)

A esta situación potencialmente explosiva en las ciudades se une el inicio del declive de la actividad industrial, que da lugar, a principios de la década de 1960, a lo que se ha denominado “first generation of urban crises” (Castells 1977: 393), consecuencia de un proceso altamente disfuncional para los intereses dominantes: por un lado, la preocupación de las élites políticas y del mundo de los negocios ante el declive del centro de las ciudades y la pérdida de control social sobre las minorías y la clase trabajadora, que se refleja en una triple amenaza: la propia existencia de los *Central Business Districts*, rodeados de un entorno social cada vez más deteriorado; las funciones centrales de los centros urbanos, tradicionalmente identificados con el ocio y el consumo, así con el poder simbólico de las instituciones; y, por último, la pérdida de influencia de la base electoral tradicional de las denominadas *machine politics*, sustentada sobre los comunidades trabajadoras étnicas, al estilo del Dorchester de Lehane, quienes veían su entorno en peligro ante la pérdida de puestos de trabajo y el cada vez peor funcionamiento de los servicios (escuelas, orden público, limpieza) municipales.

En este contexto, en el que los ayuntamientos veían disminuir su base fiscal a medida que las clases medias y los negocios abandonaban los centros urbanos, parecía natural que se pusieran en marcha iniciativas de regeneración. Nacen así las llamadas *pro-growth coalitions*, en las que los intereses de empresarios, élites políticas locales y el gobierno federal confluyen y que actúan en tres direcciones: el diseño de planes de renovación urbana, la puesta en marcha de iniciativas en el terreno inmobiliario, como la construcción de edificios emblemáticos, y la construcción de autopistas y carreteras que faciliten la conexión de los *suburbs* más ricos con el centro de la ciudad. Proyectos de este tipo se llevaron a cabo a partir de la década de 1950 en San Francisco, Chicago, Boston o Nueva York, y, por supuesto, en Baltimore (Castells 1977: 393-394), donde el proyecto comenzó con la construcción del *One Charles Center*, un rascacielos modernista diseñado por Mies van der Rohe que albergaba oficinas y comercios en el centro histórico de la ciudad. Proyectos de este tipo recibieron un impulso —si bien efímero— con el programa *Model Cities* que el presidente Johnson puso en marcha en 1966 y que se prolongó hasta 1974. Esta iniciativa ofreció ayudas federales a más de ciento cuarenta ciudades a lo largo del país bajo la premisa de que solo un esfuerzo coordinado entre administraciones podía dar respuesta a los problemas de los centros urbanos. La falta de apoyos políticos y la

extensión del programa a localidades que inicialmente no reunían las condiciones para acogerse a las ayudas, así como las revueltas raciales a la muerte de Luther King, hicieron que el programa perdiera parte del sentido. Finalmente, la crisis económica de inicio de la década de 1970 limitó considerablemente los fondos destinados al programa (Arnstberg 2005: 464-465). Al tiempo que estos planes de desarrollo se llevaban a cabo, otras iniciativas pretendían atraer la presencia de visitantes y ofrecer una imagen más amable de la ciudad, especialmente tras las revueltas de 1968, uno de los hechos que precipitó el abandono de esta por parte de todos aquellos que podían hacerlo.

El asesinato de Martin Luther King en Memphis el 4 de abril de 1968 levantó una oleada de protestas en muchas ciudades americanas, especialmente aquellas con una alta proporción de residentes afroamericanos. Las más virulentas tuvieron lugar en Chicago, Baltimore, Washington D.C. y Kansas City, entre otras. Al abordar a Pelecanos nos hemos referido al efecto que estas revueltas¹⁵⁶ tuvieron en la capital del país. En el caso de Baltimore, los disturbios se prolongaron durante más de una semana, con un resultado de seis muertos, cerca de siete mil detenidos y más de mil negocios —la mayor parte de ellos de propietarios blancos o judíos y situados en barrios negros— destruidos por el fuego y el pillaje. Ante la virulencia de los manifestantes y la incapacidad de la policía local para sofocar los desórdenes, el gobernador Spiro Agnew, envió, en primera instancia, a agentes de la policía estatal y, posteriormente, a más de seis mil efectivos de la guardia nacional, quienes, desbordados durante días, se vieron incapaces de normalizar la situación. Finalmente, el presidente Johnson autorizó la entrada en la ciudad de tropas del ejército, que, acompañadas de tanques y patrullando las calles con la bayoneta calada, pusieron fin a unos disturbios que marcaron un punto álgido en el declive de la ciudad, por cuanto aceleraron el abandono de las familias de clase media de los barrios centrales de las grandes ciudades y la llegada de más familias pertenecientes a minorías.

¹⁵⁶ Conocidas como *The King Assassination Riots* y *The Holy Week Uprising*, al haberse producido en la semana de Pascua.

Una de las consecuencias de estas revueltas fue la pérdida de esperanza en el futuro de los centros urbanos, por cuanto propietarios y promotores inmobiliarios habían llegado a la conclusión de que estos ya no eran lugares atractivos en los que invertir, dando lugar a un fenómeno que, como veremos a continuación, tiene una gran importancia en *The Wire*: el abandono de viviendas. Filadelfia tenía en 1970 aproximadamente veinticinco mil viviendas desocupadas, mientras que Baltimore superaba las cuatro mil¹⁵⁷. Un estudio realizado por la Universidad de Pennsylvania analizando el declive de los centros urbanos concluía que éstos carecían de futuro: “Real estate investors take a long-range look at things. They have simply lost faith in the future of the inner city” (Beauregard 1993: 188-189).

La reacción de las autoridades locales fue insistir en nuevos proyectos de renovación, en un intento de dotar a la ciudad de una imagen más atractiva para el turismo. En este sentido, comienza a celebrarse la *Baltimore City Fair*, un festival callejero que conmemoraba la diversidad de los barrios de la ciudad y que en 1970 se traslada al *Inner Harbor*, en el que habían comenzado a erigirse más edificios de oficinas, hoteles de las principales cadenas y el Maryland Science Center. No obstante, no podemos olvidar que la puesta en marcha de estos proyectos se llevaba a cabo en áreas consideradas degradadas por las autoridades locales. Ello se hizo a costa de los residentes más pobres de las ciudades, en su gran mayoría negros¹⁵⁸, destruyendo comunidades enteras y dejando un paisaje de viviendas abandonadas, cuyos efectos fueron a recaer en los más desfavorecidos:

The *coup de grace* came with the initiation of urban renewal. In city after city, this program has been utilized to clear slums and convert the land to heavier tax-bearing uses, typically removing low-income Negroes to make way for upper-income whites. The caustic slogan “Negro removal” has been well justified. (Castells 1977: 296-297)

¹⁵⁷ Otras fuentes hablan de más de siete mil (Harvey 2000: 137) e incluso elevan las estimaciones hasta las doce mil en 1973 (Castells 1977: 404).

¹⁵⁸ Las cifras de desplazados de no-blancos oscilan entre el 60% de Nueva York y el 100% de Baltimore, promediando en torno al 80% en todo el país (Castells 1997: 296)

Esta primera oleada de proyectos de renovación hay que entenderla también en un contexto de creciente desindustrialización. En el caso de Baltimore, el ejemplo más significativo es el de la Bethlehem Steel Corporation, un conglomerado de industrias metalúrgicas y astilleros. Situada en el vecino Dundalk, un *suburb* perteneciente al condado, llegó a emplear a más de treinta mil trabajadores, muchos de los cuales residían en la ciudad. La crisis de la década de 1970 hace que despida a miles de empleados, cerrando, además, algunas de sus instalaciones hasta que, en 2001, se declaró en quiebra, momento en el que aún tenía en nómina a más de cuatro mil obreros (Hanlon 2009: 393-394). La pérdida de empleos y la imposibilidad de atraer a nuevas empresas hace que Baltimore, al igual que Atlanta, Cleveland o St. Louis, entre otras muchas, pongan en marcha todo tipo de iniciativas, desde la renovación de zonas urbanas degradadas a la puesta en marcha de atracciones (acuarios, centros comerciales, centros de congresos y convenciones) para facilitar el tránsito a una economía basada en el turismo y el consumo.

Si bien estos proyectos consiguieron revitalizar algunas áreas de la ciudad, sus beneficios no se repartieron por igual entre todos sus barrios y habitantes. Ray Hutchinson ha analizado las aportaciones de Castells, Harvey y, especialmente de Marc C. Levine (2000), quien ha estudiado el impacto de la renovación urbana en Baltimore en el último cuarto de siglo, para concluir que las grandes esperanzas depositadas en estas iniciativas sólo han favorecido a las grandes corporaciones y al sector de la población más acomodado. Los supuestos beneficios que se generarían para toda la ciudad no se han materializado, ya que este renacimiento urbano se concentra en zonas muy concretas — el *Inner Harbor*—, de manera que la *inner city* sigue manteniendo un paisaje de desolación, pobreza y delincuencia, al tiempo que se ha acentuado la división económica entre ambas comunidades, por cuanto en el caso de los nuevos empleos creados, los más cualificados han ido a parar a la clase blanca suburbanita, mientras que los peor pagados —camareros, limpieza— han sido para la comunidad negra; y, finalmente, porque para atraer inversores mediante incentivos fiscales los ayuntamientos hubieron de detraer fondos destinados a iniciativas sociales en beneficio de la comunidad (Hutchinson 2010: 871).

Warner incide en la idea de que quienes pagaron un precio más alto por estos proyectos fueron los residentes menos favorecidos. La construcción de autopistas que facilitaban el acceso a estas burbujas se hizo, en la mayor parte de los casos, sobre terrenos ocupados por las viviendas situadas en las zonas más en declive de los centros urbanos, por cuanto los precios de expropiación eran mucho más asequibles. Al referirse a Baltimore, relata que entre 1965 y 1974 las obras de construcción de accesos al *Inner Harbor* tuvieron como consecuencia la pérdida de en torno a un 10% del parque de viviendas de la ciudad, afectando a los residentes menos favorecidos. En el mismo sentido se pronuncia Lipsitz, quien calcula que en torno a unas tres mil familias negras del West Baltimore perdieron sus hogares entre 1951 y 1971 y que la construcción de autopistas y los proyectos de renovación urbana en esos mismo años causaron el desplazamiento de más de setenta y cinco mil personas en total (2011: 103).

La situación no fue exclusiva de Baltimore y se repitió en otras ciudades americanas:

There is some evidence from the Baltimore study and others like it that in many cities the inner-belt highways have been placed too close to their centers for traffic efficiency simply because the costs of recompensing displaced families have not been fully paid. (Warner 1995: 48)

Un gran número de ciudades en declive emprendieron proyectos similares en la década de 1970. Además de Baltimore, otras como St. Louis, Milwaukee, Cleveland o Atlanta idearon iniciativas que contemplaban hoteles, centros comerciales, espacios de ocio, acuarios o instalaciones deportivas en un intento “to both bolster downtown core areas and spur new tourist-oriented private investment through the creation of tourist zones” (Hutchinson 2010: 187), en muchos casos con fondos federales. Sin embargo, estos planes de renovación urbana, especialmente aquellos basados en el ocio y el consumo, fueron ampliamente criticados en su momento puesto que no pudieron enmascarar la realidad lacerante de los centros urbanos, cuya situación, lejos de mejorar, empeoraba por momentos, por cuanto en lugar de reducir la desigualdad económica y la exclusión social, la aumentaba (Hutchinson 2010: 871). Para Harvey, es la consecuencia de lo que ha denominado “institutional fragmentation”, una situación en la que el

ayuntamiento cada vez proporciona menos servicios sociales, prefiriendo destinar los fondos a la iniciativa privada, concentrándose en una economía de servicios que proporciona beneficios y dejando al margen a la clase trabajadora (2000: 150).

Las decisiones de recortar servicios sociales hay que inscribirlas en un contexto en el que por primera vez se pone en entredicho lo que se considera el excesivo gasto de los ayuntamientos, en un momento en que las clases medias y la industria abandonan los centros urbanos. En este sentido, la crisis financiera que casi lleva a la quiebra a la ciudad de Nueva York en 1975 es sintomática, por cuanto su solución introdujo profundos cambios que, a la larga, afectaron notablemente la gestión municipal en todo el país. La periodista Kim Phillips-Fein considera que esta crisis determina el inicio de las políticas de austeridad que marcan gran parte de la década de 1980. A mediados de la década de 1960 el repertorio de prestaciones sociales que Nueva York ofrecía era uno de los más altos del país: hospitales municipales, centros de día, subsidios, ayudas al alquiler o matrícula gratuita en las universidades de la ciudad eran algunos de los servicios gratuitos que se ofrecían a los residentes. La disminución de ingresos, debido a la pérdida de habitantes y negocios, hizo que la ciudad se endeudara para poder seguir costando dichos servicios. A medida que el gasto aumentaba, los ingresos disminuían, por lo que el ayuntamiento se vio obligado a pedir ayuda federal, que fue denegada en un momento en el que los efectos de la crisis del petróleo de 1973 comenzaban a ser palpables. Además, el entonces presidente Ford era partidario de políticas de contención de gasto y disminución de la intervención gubernamental, en un anticipo de las posteriores políticas neoliberales de Reagan, por lo que desoyó las peticiones de ayuda de la ciudad. La solución vino a través del control de gasto a través de órganos financieros, lo que supuso una pérdida considerable del poder político de los cargos electos, y una brutal reducción de costes que, en el caso de Nueva York, implicó la desaparición de gran parte de estas prestaciones así como el despido de más de cuarenta mil empleados municipales (Phillips-Fein 2017). Las consecuencias fueron devastadoras para las ciudades y, especialmente para sus habitantes más necesitados, que se vieron privados de servicios esenciales, al tiempo que las inversiones iban destinadas a proyectos que pretendían atraer dinero a los centros urbanos.

Como prueba de ello, en 1975, el periodista Arthur M. Louis realizó un reportaje para la revista *Harper's Magazine* en el que trataba de averiguar cuál era la peor gran ciudad de los Estados Unidos. Para ello, utilizó hasta un total de veinticuatro indicadores diferentes relacionados con la atención sanitaria, las tasas de criminalidad, el nivel de educación y de ingresos para medir la calidad de vida. El primer lugar, “without serious challenge”, recayó en Newark (Nueva Jersey), seguida de St. Louis, Chicago, Detroit y Baltimore (Beauregard 1993: 202).

La conjunción de diversos factores a partir de la década de 1970 ha dado como resultado una nueva morfología urbana en las ciudades occidentales:

The breaking down of the post-war national political consensus, the rolling back of the Keynesian welfare state, the emergence of post-Fordist patterns of production and consumption, compounded by the problems of deindustrialization, a falling tax base due to suburban flight, and the associated concentration of impoverished residents in inner areas has meant —faithfully evoking the political hegemony of neoliberal ideologies and policies— urban governments have sought to (re)capitalize upon the cultural landscapes of their cities. (Silk y Andrews 2011: 435-436)

Si, además, hasta esos años todavía había en marcha programas federales de ayuda a las ciudades, a partir de la década de 1980 las administraciones republicanas de Reagan y Bush retiran la mayor parte de estas ayudas como parte del programa de limitación del gasto federal, prefiriendo destinar los recursos a los estados. Las palabras del entonces presidente Bush en 1989 dirigiéndose a la National Urban League son lo suficientemente ilustrativas de cuál era el sentir político hacia las ciudades:

In many respects —let's face it— urban America offers a bleak picture - an inner city in crisis. And there is too much crime, too much crack. Too many dropouts, too much despair, too little economic growth, too little advancement - and the bottom line, too little hope. (Shutt 2000: 260)

Hasta ahora hemos analizado la evolución de los centros urbanos, pero no podemos olvidar que otras áreas de la ciudad han sufrido transformaciones drásticas, especialmente aquellas comunidades de clase trabajadora que surgieron en torno a la actividad industrial junto a las grandes ciudades, los llamados “*inner ring suburbs*”

(Hanlon 2009). Barrios como el Dorchester de Boston del que nos hemos ocupado con anterioridad, o el de los estibadores, junto a la Patapsco Terminal, en la segunda temporada de *The Wire*, han atravesado procesos similares. Sirva como ejemplo el caso de Dundalk, la comunidad situada en el condado de Baltimore crecida a la sombra de la Bethlehem Steel Corporation, a la que nos hemos referido previamente, que nos puede servir como ejemplo para ilustrar el resultado del declive industrial. La pérdida masiva de puestos de trabajo, pues la compañía pasó de tener en nómina a más de treinta mil empleados en la década de 1950 a los escasos dos mil quinientos que quedaban cuando cerró en 2008, se tradujo en un descenso en los ingresos por hogar y, en consecuencia, en un incremento de la pobreza. Al igual que en el East Buckingham de *Mystic River* de Lehane, la doble presión de la gentrificación en las zonas más atractivas y la llegada de beneficiarios de subsidios¹⁵⁹, mayoritariamente pertenecientes a minorías étnicas, a las áreas en las que las viviendas han perdido más valor han supuesto una amenaza a las tradicionalmente cohesionadas comunidades que allí residían, que perciben que el barrio ha entrado en una espiral de declive imparable. “Dundalk is the epitome of the “gritty” suburb on the edge of the central city” (Hanlon 2009: 233). En este contexto en el que la configuración demográfica del *suburb* cambia de forma vertiginosa¹⁶⁰, de pérdida de puestos de trabajo y, en definitiva, de fractura del tejido social, es fácil culpar a los receptores de ayudas, “those people from Baltimore City” de la decadencia del barrio: “In many respects, it is easier to blame immigrating minority populations than deal with what feels like an intractable decline in the local economy” (Hanlon 2009: 233).

Justificaciones de este tipo han encontrado eco en determinados sectores, que han articulado teorías según las cuales el declive de Baltimore y, por extensión, el de la gran ciudad americana sólo tiene un culpable: los afroamericanos. En su libro *The City That*

¹⁵⁹ Los subsidios para vivienda son una ayuda que los ayuntamientos proporcionan a aquellos con menos ingresos para pagar el alquiler. Reciben el nombre de *Section 8 Vouchers*.

¹⁶⁰ Como muestra, el barrio de Pasadena Park en St. Louis, que en los años que van de 1980 a 2000 pasó de un 10% de residentes afroamericanos a un 53% (Hanlon 2009: 233).

Bleeds: Race, History and the Death of Baltimore, Paul Kersey, seudónimo¹⁶¹ bajo el que aparentemente se esconde un conocido agitador ultranacionalista blanco (J. Wilson 2020), argumenta que la crisis de Baltimore se debe al aumento de la población negra y la consiguiente conquista del poder municipal por parte de esta, que no ha sido capaz de conservar ni crear puestos de trabajo y solamente subvenciona a la población, convirtiéndola en un lugar inhabitable para las clases medias, especialmente para las blancas (Kersey 2014).

Por abyecta y descabellada que nos pueda parecer la tesis de Kersey, esta hay que inscribirla en el contexto general de la minusvaloración que el empleo industrial clásico ha sufrido en los últimos años —y la demonización que, por parte de los sectores más conservadores y pudientes, ha sufrido la clase trabajadora, documentada en libros como *Chavs: the Demonization of the Working Class* (O. Jones 2011), en el Reino Unido— y en un contexto más concreto de la redefinición de la ciudad, cuyo tránsito a una economía orientada al ocio y los servicios tiene mucho de excluyente hacia los menos favorecidos. En el caso de los Estados Unidos, hay que añadirle a ello las complejas dinámicas raciales, por las cuales el sector más estigmatizado de la sociedad se identifica con las minorías.

En realidad, lo que en el caso de Baltimore subyace son dos relatos opuestos de la ciudad: el institucional frente al real, el amparado por las élites locales frente al de la calle. En la década de 1950 Baltimore era conocido como *Smalltimore*, subrayando el carácter provinciano de una ciudad en la que todos se conocían. El espejismo se rompe con las

¹⁶¹ Paul Kersey es el nombre del personaje protagonista de la saga de cinco películas que, bajo el título genérico de *Death Wish* (En España se estrenaron bajo los títulos *El justiciero de la ciudad* (1974), *Yo soy la justicia* (1982), *Yo soy la justicia II* (1987), *El justiciero de la noche* (1985) y *El rostro de la muerte* (1994)), protagonizó Charles Bronson, interpretando a un arquitecto que, ante la ineficacia de la policía en resolver la violación y asesinato de su esposa, decide ir en busca de los culpables. Las películas fueron muy controvertidas en un momento en el que las estadísticas de delitos en los Estados Unidos aumentaban sin cesar, por cuanto se consideró que alentaban la figura del “vigilante”, el ciudadano que se toma la justicia por su mano. Baste mencionar la repercusión mediática de incidentes como el de Bernard Goetz, al que la prensa bautizó como “the subway vigilante” (Sanger 1984), quien disparó a cuatro adolescentes negros en el metro de Nueva York al haberse sentido amenazado.

revueltas de 1968, que dañan la imagen de la ciudad. A partir de ese momento, la ciudad inicia un proceso que trata de revertir la percepción de la misma.

Conviene aquí detenernos brevemente en el papel desempeñado por los distintos alcaldes de Baltimore desde la década de 1960, pues gran parte de las iniciativas de regeneración urbana desarrolladas en la ciudad surgen bajo los auspicios de éstos, y muchos de los rasgos que los caracterizaron los utilizará Simon para crear el personaje del ambicioso Tommy Carcetti, el concejal que en la temporada cuarta de *The Wire* llega al poder en una reñida elección con el alcalde Royce. Tanto Baltimore como Maryland han sido tradicionalmente feudos demócratas y, al tratarse esta de la ciudad más grande del estado, el paso de la alcaldía al puesto de gobernador ha sido una constante en la historia de la ciudad. En el caso de Baltimore, a pesar de la demografía, hasta 2005, los alcaldes han sido, con una excepción de la que hablaremos a continuación, blancos, algo que la serie refleja con absoluta fidelidad. Los primeros proyectos de revitalización del centro fueron impulsados por Thomas D'Alessandro III, heredero de una familia de larga tradición política¹⁶², tras las revueltas de 1968. Ocupó el cargo hasta 1971, cuando la primera parte de la renovación de la zona del puerto había comenzado. D'Alessandro es claramente la inspiración del personaje “Young” Tony, interpretado por Sam Coppola (Corkin 2017: 2-3), al que Carcetti pide consejo como su antecesor en el cargo una vez elegido alcalde en el episodio “Boys of Summer” de la temporada cuarta.

A D'Alessandro le sucedió Donald Schaeffer (1971-1987), bajo cuyo mandato se llevó a cabo el proyecto más ambicioso de renovación de la ciudad: el *Harborplace*¹⁶³, una

¹⁶² Su padre, Thomas D'Alesandro II fue también alcalde de la ciudad, mientras que su hermana menor, Nancy Pelosi, es la actual presidenta de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos.

¹⁶³ Este inspiró iniciativas similares por todo el mundo, como el proyecto de la bahía de Sydney o el Port Vell de Barcelona, casi idéntico al de Baltimore, puesto que el que fuera alcalde durante los Juegos Olímpicos de 1992, Pascual Maragall, estuvo becado en la Universidad Johns Hopkins los años en los que se pone en marcha la remodelación del puerto de Baltimore. (Guardia y Monclús 2016: 281)

mezcla de restaurantes, comercios y locales de ocio diseñada para atraer a consumidores y turistas de clase media. La idea parte del concepto “Festival Marketplace”, concebido por el promotor inmobiliario James Rouse¹⁶⁴, cuyo objetivo era proporcionar a “‘shopping experience’ that combined luxury purchases and impulse buying, ethnic foods and ‘fine dining’, night-clubs and ‘street’ entertainment” (Beauregard 1993: 248). Rouse fue uno de los primeros promotores inmobiliarios que anticipó las posibilidades de volver a invertir en los centros urbanos, a través de subvenciones locales y estatales y a cambio de importantes exenciones fiscales, lo cual fue criticado al entender que se favorecía a intereses privados antes que a los públicos. La creación de estos espacios fue, para muchos ayuntamientos, la solución para paliar los efectos de la crisis industrial, al transformar la ciudad de centro de producción en centro de consumo.

El punto álgido de estos planes de renovación fue la construcción, a finales de la década de 1980, del estadio sede del equipo de béisbol local, los Orioles. Situado en Camden Yard, los terrenos que antaño ocupó el *Baltimore & Ohio Railroad*, el ferrocarril más antiguo del país, que unía la ciudad con el medio oeste, fue el primer pabellón deportivo de una tendencia que se popularizó posteriormente, los estadios estilo retro que imitaban los campos originales de la década de 1920, en lo que se ha considerado un ejercicio de nostalgia en arquitectura. Al Oriole Park le acompañaron el Baltimore Convention Center, nuevos hoteles, edificios de la Universidad de Maryland y un nuevo terreno de juego para el equipo de fútbol americano, los Ravens, de tal forma que la bahía se convirtió en un ejemplo de lo que se ha denominado “spectacular spaces of consumption”, meras fachadas que escenifican una imagen ideal de la ciudad dirigida a cambiar nuestra percepción de lo urbano, al tiempo que esconden la realidad de

¹⁶⁴ Rouse (1914-1996), natural de Maryland, es una figura clave para entender el desarrollo urbanístico de los Estados Unidos a partir de la década de 1960. Impulsor de los primeros centros comerciales en los *suburbs*, es también el creador de la ciudad de Columbia, en Maryland, una comunidad construida en 1967 a partir de cero entre Baltimore y Washington D.C., sin restricciones raciales. En la década de 1970 fue el promotor de Faneuil Hall, en Boston, el primero de estos centros de ocio y consumo establecidos en áreas históricas y en declive de centros urbanos, al que le siguieron el de Baltimore y el de South Street Seaport, en Nueva York, entre otros. Posteriormente, dedicó sus esfuerzos a la construcción de viviendas dignas para los más desfavorecidos. (M. Jones 1996)

desigualdad y pobreza de la *inner city* (Silk y Andrews 2011: 436). El éxito del proyecto, en términos de mercantilización, fue un éxito, hasta tal punto que la prensa internacional presentó a Baltimore como un modelo de renovación. Así, en 1987, el *Sunday Times* británico proclamaba “the decay of old Baltimore slowed, halted, then turned back”, mientras que unos años más tarde, en 2005, las guías de viaje Frommer’s —muy populares en los Estados Unidos— elegían la ciudad como “one of the top ten up-and-coming tourist destinations in the world” (Silk y Andrews 2011: 439-440).

Paralelamente a estas iniciativas y consciente de la imagen negativa que la ciudad ha arrastrado en los últimos años, el ayuntamiento ha puesto en marcha otras campañas para dotar a la ciudad de un eslogan distintivo que, a ojos del visitante la hiciera atractiva. “The American city was a commodity to be marketed, not a place in decline to be ignored” (Beauregard 1993: 249). Desde el momento en que la ciudad se proyecta como un bien de consumo, comienza el proceso de asociar su imagen a una marca, esto es, la *brandificación*. La ciudad eligió finalmente el lema “Charm City”, el primero de una larga lista de sobrenombres que la imaginación popular transformó inmediatamente en su opuesto. Así, *Charm City* pasó a ser *Harm City*, de la misma manera que la iniciativa impulsada en 1988 por Kurt Schmoke, el primer alcalde negro de la ciudad, de convertir a Baltimore en *The City That Reads*, para fomentar la lectura, se convirtió inmediatamente en *The City That Breeds* (en referencia al elevado número de nacimientos fuera del matrimonio que, en la mayor parte de los casos, pasaban a depender de los servicios sociales) y en *The City That Bleeds*, título del libro de Kersey anteriormente mencionado. A raíz de las revueltas producidas en Los Angeles en 1992 como consecuencia del veredicto del caso Rodney King, la administración Clinton puso en marcha una nueva versión del programa *Model Cities* del que hemos hablado con anterioridad. En esta ocasión se denominó *Empowerment Zones* y Baltimore fue una de las primeras ciudades elegidas como beneficiaria. En síntesis, estas áreas especiales recibían fondos federales para poner en marcha proyectos destinados a mejorar las condiciones de vida de los barrios más deteriorados, dotando a los ayuntamientos de considerable autonomía para su gestión y posterior captación de fondos privados (Richman 2005: 217-219). Sus resultados fueron, de nuevo, desiguales, por cuanto sus beneficios se repartieron entre

instituciones privadas, como en el caso de Baltimore, en el que la Johns Hopkins University¹⁶⁵ recibió gran parte de las ayudas (Shutt 2000: 273).

A Schmoke le sucedió en 1999 Martin O'Malley, quien ocupó el cargo hasta 2007. Este es la inspiración directa de Tommy Carcetti (Keller 2015), pues sus carreras son paralelas. Siendo reportero de *The Baltimore Sun* Simon conoció a O'Malley cuando era el concejal encargado de seguridad ciudadana. Al igual que Carcetti, consiguió sorprendentemente su nominación por el partido demócrata tratándose del único candidato blanco en una ciudad mayoritariamente negra, y ello porque el voto se dividió entre dos candidatos afroamericanos. Su campaña, bajo el lema "Believe", estuvo basada en la lucha contra la delincuencia y, entre otras medidas, contrató a Ed Norris¹⁶⁶, quien como superintendente adjunto había obtenido un notable éxito en Nueva York bajo el mandato de Rudy Giuliani. Tras unos primeros años en los que el índice de homicidios se redujo notablemente y la prensa lo llegó a calificar como "the best young mayor in America" (Kurson 2002), convirtiéndose en una de las mejores promesas del partido demócrata, comenzaron a oírse las primeras críticas hacia su gestión, en especial por el (mal) uso de las estadísticas de detenciones —al igual que se verá en *The Wire*— y por una política de tolerancia cero que desembocó en numerosas denuncias de brutalidad policial. Posteriormente, al igual, de nuevo, que Carcetti, fue elegido gobernador de Maryland, cargo que ocupó hasta 2015, cuando mostró su intención de entrar en la carrera presidencial. La relación entre Simon y el exalcalde ha sido compleja, pues el periodista, aun admitiendo los logros obtenidos en la primera etapa de su mandato, considera que él es el principal responsable de lo que ha calificado como "bad policing" (Keller 2015), una de las mayores críticas en la serie, por cuanto al basar la labor policial

¹⁶⁵ Como nos recuerda Irene Tucker, la universidad "located in the heart of African American East Baltimore is the city's biggest non-governmental employer, as well as its biggest non-governmental landowner", lo que la convierte en la institución más influyente de la ciudad. (2012: 206)

¹⁶⁶ Fue superintendente de la policía de Baltimore de 2000 a 2002 y posteriormente ocupó el mismo puesto en la policía estatal de Maryland. Tiene un papel en *The Wire* interpretando al detective del mismo nombre.

en resultados y frías estadísticas olvida los problemas reales de la comunidad. Por su parte, O'Malley fue muy crítico con *The Wire*, al considerar que el retrato que hacía de la ciudad dañaba la imagen de Baltimore. Por ello, otra de sus iniciativas fue una nueva campaña de renombrar la ciudad, eligiendo como eslogan *BMore Happy*. Este fue inmediatamente transformado en el *Bulletmore* que se puede ver en los títulos de crédito de *The Wire*. De nuevo, frente a las iniciativas institucionales por frenar el deterioro de la marca de la ciudad, la calle respondió adoptando una imagen con una fuerte influencia de la serie. Así, en 2004 apareció de forma clandestina un DVD grabado por conocidos traficantes de drogas de la ciudad titulado *Stop Snitchin*, en el que se incitaba a no colaborar con la policía (Kahn 2007). El video tuvo una amplia repercusión mediática, entre otras cosas porque contaba con la participación de la estrella de la NBA Carmelo Anthony, natural de Baltimore, quien al año siguiente protagonizaría un anuncio para la marca deportiva Nike¹⁶⁷ rodado en West Baltimore, cuya estética recuerda enormemente al mencionado DVD y, en definitiva, a la serie, al presentar al jugador en un paisaje de *vacants*, callejones y jóvenes indolentes en la calle, sobre la que sobrevuela constantemente un helicóptero policial. Además, otras manifestaciones musicales, como temas interpretados por raperos como Jay Z o 50 cent¹⁶⁸ hacen referencia al mundo de las drogas en la ciudad, e incluso un videojuego ambientado en la vecindad de Druid Hill muestra un panorama apocalíptico, propio de un “Third World country on American soil” (Silk y Andrews 2011: 445).

No es la única comparación que estos barrios reciben. En 1992, *The Baltimore Sun* publicó un artículo en el que describía los Murphy Homes¹⁶⁹ como el escenario de una guerra civil:

¹⁶⁷ El anuncio está disponible en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=DyBgUpwNzZs>.

¹⁶⁸ Tiene un tema titulado “A Baltimore Love Thing” en el que habla del problema de la heroína en la ciudad.

¹⁶⁹ Al igual que Lexington Terrace, el complejo que inspira las ficticias Franklin Terrace de las tres primeras temporadas, fue demolido en 1996.

The image is riveting and clear: police officers with guns cocked walking through the streets shouting angrily at an unruly crowd. It could be Bosnia, Soweto, or Belfast, where civil wars have shredded the fabric of civilization. (Joseph 2013: 209)

La idea de guerra civil o urbana está, de alguna forma, muy presente en la serie, desde el momento en que una de sus mayores críticas se dirige a las políticas adoptadas para abordar el uso y tráfico de estupefacientes, la llamada *war on drugs* que puso en marcha la administración Nixon. Volveremos sobre ella al abordar los espacios de *The Wire*, por cuanto su papel es vital a la hora de representar y producir el espacio. Baste, por el momento, recordar una escena en la que Simon subraya, muy al principio de la serie, la estética de un tipo de confrontación que podemos llamar “low-intensity wars”. En el segundo episodio de la temporada uno, Herc, Carver y Pryzbylewski deciden demostrar a los Barksdale quién ostenta el poder en la zona. Al llegar a los *projects* y comenzar a interrogar a los residentes como si de un ejército de ocupación se tratara, los vecinos comienzan a arrojarles todo tipo de objetos desde la ventana, de tal modo que han de refugiarse en su vehículo oficial y pedir refuerzos hasta finalmente poder escapar. La imagen del coche patrulla quemado a las puertas del complejo de viviendas sociales es

a visual metonymy between the Baltimore projects and war zones, such as Mogadishu, site of the Black Hawk Down¹⁷⁰ incident, where the technology of western warfare has been destroyed and appropriated by residents wearing street clothes and carrying few if any arms. Here, the burned-out car has been folded into the urban landscape, surrounded by dealers and junkies who have effectively demilitarized it. (Joseph 2013: 222-223)

El incidente, como tantos otros que aparecen en la serie, está basado en un hecho real, ocurrido en agosto de 1992 y recogido por la prensa local, cuando fue necesario utilizar un vehículo acorazado para rescatar de esos mismos Murphy Projects a diez

¹⁷⁰ Conocido también como la Batalla de Mogadisco, en octubre de 1993, en la que dos helicópteros Black Hawk fueron derribados por las milicias somalíes. La operación de rescate de los supervivientes se saldó con diecinueve marines norteamericanos muertos. El incidente fue llevado a la pantalla bajo el título *Black Hawk Down* (Scott 2001).

agentes de policía sometidos al fuego de francotiradores apostados en las ventanillas del complejo (Kersey 2014: 23).

Este acontecimiento, que Kersey convierte en otra justificación de su diatriba contra los afroamericanos, corrobora algo que, no por menor, reafirma la idea de que Baltimore es, si no una zona en guerra, sí al menos, una con un nivel de violencia equiparable. Sirva como ejemplo el hecho de que en el año 2000 la USAF, el ejército del aire, en colaboración con la Universidad de Maryland, puso en marcha en la ciudad el *Center for Sustainment of Trauma and Readiness Skills* (C-STARS), en el que los efectivos sanitarios que van ser destinados a Irak, Afganistán o cualquier otra zona en conflicto, se preparan atendiendo los servicios de urgencia de Baltimore para especializarse en “wound care, control and correction of blood loss, prevention and treatment of organ failure, and organization and delivery of surgical care” (McCunn et al 2011: 776).

Ante estos hechos, cada intento por dotar a la ciudad de una imagen atractiva, de *brandificarla* para seducir al visitante, choca con la realidad. Frente al Baltimore que el ayuntamiento quiere promocionar, el del *Inner Harbor*, diseñado para el ocio y el consumo, aparece el Westside de *The Wire*, el de la pobreza extrema, la delincuencia rampante y la desesperanza. Frente al lujoso bloque de apartamentos habitado por profesionales blancos de clase media, las *rowhouses* de desempleados negros. Es significativo el hecho de que el anuncio protagonizado por Anthony termine con el lema institucional *BMore*, en un giro irónico que parece demostrar el fracaso de la ciudad en vender una imagen amable.

La emisión de la primera temporada de la serie provocó una reacción enconada del ayuntamiento, inmerso en una campaña para atraer visitantes a la ciudad. Una resolución municipal —publicada en 2002 bajo el título “Let’s Not Just Imagine a Better Image for Baltimore”— condenó el trabajo de Simon, calificándolo de una de las mayores amenazas a la imagen del municipio, concluyendo que

It is imperative to the economic, social, and spiritual well-being of our hometown that the city ‘gleaming with new-found optimism’ is the picture that remains in the

hearts and minds of residents of, and visitors to, Baltimore City. (Ethridge 2008: 161)

A pesar del empeño del ayuntamiento y su insistencia en el optimismo, la cultura popular ha asumido como real y auténtico el Baltimore de *The Wire* frente al simulacro de la burbuja de ocio y consumo patrocinado por las autoridades.

Como vemos, las campañas y proyectos no frenan el declive de la ciudad. En la década de 1970 Baltimore había perdido cerca de un 25% de su población, cayendo hasta los setecientos treinta y cinco mil habitantes, mientras que en 1990 había descendido hasta los seiscientos cincuenta mil, tendencia que continúa hasta hoy, momento en el que se estima que el número de habitantes ronda los quinientos ochenta mil. La pérdida de población es mayoritariamente blanca, como se puede ver en las cifras por raza de la ciudad. Si según el censo de 1950 el 76% de la población era blanca, en 2000 el porcentaje había pasado al 31%. Por el contrario, la población negra había pasado de ser el 24% al 65%, pasando de doscientos veinticinco mil habitantes a los cuatrocientos veinte mil del año 2000. Al mismo tiempo, la población de los condados adyacentes se cuadriplica en ese intervalo. Junto a estas cifras, la de empleos perdidos en el sector industrial: de los más de ciento trece mil empleos en el sector en la década de 1950 a los treinta y ocho mil en 1990 (Cohen 2001: 415-420).

Otros indicadores son igualmente sobrecogedores: como ya hemos indicado, se calcula en torno a cuarenta mil el número de viviendas abandonadas o deshabitadas, en lo que es quizás el síntoma más evidente del declive de la ciudad: “The process of residential abandonment in the largest US city centres allows us to speak of the collapse of the urban system in the most literal sense” (Castells 1977: 408). Anteriormente hemos aludido al fenómeno de las *shrinking cities*, de las que Detroit es el paradigma. Ante la situación de abandono de muchos barrios de la ciudad¹⁷¹, con hasta un 50% de las viviendas en ruinas o abandonadas, el ayuntamiento lleva promoviendo una serie de medidas —a las que ha denominado *downsizing*— desde 2011 para incentivar a los

¹⁷¹ Detroit ha pasado de casi dos millones de habitantes a perder dos tercios de su población.

vecinos para que abandonen estos barrios y se concentren en otros en los que, de momento, se les pueden garantizar servicios tales como la recogida de basuras, o la atención policial en caso de emergencia (Davey 2011). Medidas de este tipo, por drásticas que resulten, parecen ser un anticipo de lo que a muchos centros urbanos les puede esperar en un futuro no muy lejano. Quién sabe si quizás, en unos años, Baltimore no se verá obligado a adoptarlas, en un reflejo de la aceptación y quiebra del centro urbano.

Además del número de viviendas abandonadas, otros datos, recogidos el año 2000, indican que un 24% de la población vive en la pobreza, que la renta per cápita solo alcanza el 57% de la media del estado, que prácticamente 1 de cada 10 habitantes es adicto a la heroína o que la esperanza de vida es catorce años inferior a la media nacional, y que la ciudad es percibida como “hopeless, depressed, unemployed and crack addicted” (Silk y Andrews 2011: 444), por no volver a mencionar la tasa de asesinatos, siempre entre las cinco primeras del país.

Ante las críticas recibidas por el retrato desolador de su ciudad natal, Simon se defiende aduciendo que lo que muestra *The Wire* es real y que no es un problema exclusivo de Baltimore, sino de la ciudad americana en general:

By choosing a real city, we declare that the economic forces, the political dynamic, the class, cultural and racial boundaries are all that much more real, that they do exist in Baltimore and, therefore, they exist elsewhere in urban America. (2008)

Al mismo tiempo que defiende su obra, reclama su derecho a mostrar su visión, de la misma manera que otros han aportado su perspectiva sobre Baltimore, como el caso del cineasta John Waters, tildado por unos de “classic Baltimore” (Harvey 2001: 7) y por otros de “trash Baltimore” (García García 2011: 151). A fin de cuentas, si durante muchos años el Baltimore que percibíamos era el que nos mostró Waters, las revueltas de 2015 acaecidas a la muerte de Freddie Gray¹⁷², nos confirmaron que el Baltimore real era otro,

¹⁷² Un joven afroamericano detenido el 12 de abril que, tras seis días en coma, falleció a consecuencia de las graves lesiones producidas bajo custodia policial. A su muerte se produjeron violentos disturbios por toda la ciudad que duraron más de una semana (Graham 2015).

pues el que retrata el cineasta está actualmente, en su mayor parte, gentrificado (Koob 2019).

El declive y evolución de Baltimore es, por tanto, paradigmático de los procesos que han afectado a la ciudad contemporánea norteamericana. Un declive determinado por la conjunción de tres factores: la reestructuración global de la economía, con la consiguiente desindustrialización de las ciudades; la reconfiguración racial, producto de la llegada masiva de trabajadores afroamericanos y el éxodo de las clases medias blancas hacia los *suburbs*, favorecido por políticas federales de hipotecas subvencionadas; y, finalmente, el abandono del centro urbano, efecto inmediato de prácticas inmobiliarias a las que antes nos hemos referido, como el *redlining*, cuyo resultado es la segregación racial y el declive de muchos barrios (Cohen 2001: 417). A partir de ahí, Baltimore, al igual que otras tantas ciudades norteamericanas, inicia su transformación de centro de producción a centro de servicios y su posterior reinvención como centro de ocio y consumo. Sin embargo, los posteriores intentos por regenerar las zonas más afectadas mediante estrategias de *brandificación* o comercialización de la ciudad no han hecho más que, en muchos casos, contribuir a aumentar la separación entre una clase media acomodada y una *underclass* que queda excluida de estos procesos en apariencia beneficiosos para la ciudad.

Estas iniciativas, ineficaces en muchos casos a la hora de resolver los problemas más acuciantes de la ciudad, consiguen crear

crude binary distinctions between those included in social, political, and cultural practices and those excluded, and, in which the poor or degenerate are rigidly disciplined through a range of discursive, legal, and, architectural methods. (Silk y Andrews 2011: 437-438)

Lo que de *The Wire* muestra es, precisamente, esta barrera infranqueable que separa a ambos mundos, estas *two Americas* a las que Simon se refiere en los comentarios al DVD de la primera temporada (Chapelle et al 2010) y que la entroncan con una tradición literaria que se remonta al naturalismo del siglo XIX y que culmina con la novela

social de la década de 1930, encarnada por *The Big Money* de John Dos Passos (Corkin 2017: 24).

8.4. La representación de Baltimore en *The Wire*

El crítico Peter Billingham ha acuñado el término *geo-ideological* para referirse a la “interface between the literal and metaphorical constructs of location”, en el sentido de que nuestra percepción de las localizaciones lleva implícito un componente ideológico, y que la televisión, como medio de comunicación de masas es “inextricably both part of that mapping phenomena and also a prime initiator” (2000: 4-5). El retrato hiperrealista de Baltimore tiene un componente ideológico muy determinado, además de lo que se ha calificado como una aspiración “toward some condition of documentary truth” (Hsu 2011: 511).

Para Pedro José García, cuatro son las razones que hacen de la serie un retrato hiperrealista. En primer lugar, destaca el carácter pionero de la serie al ser rodada en localizaciones reales de la ciudad, a diferencia de muchos otros productos televisivos, que, o bien recurren a un lugar relatado, como puede ser el caso de *Hill Street Blues*, o bien están rodadas en Los Ángeles o en cualquier otra ciudad que ofrezca incentivos a los productores. En la misma línea incide Linda Speidel, quien argumenta que una de las características más interesantes de la serie es la manera que tiene de representar la ciudad, especialmente si la comparamos con otras series de televisión policíacas. Estableciendo un paralelismo con la literatura, podemos aducir que prácticamente hasta el estreno de *The Wire*, las localizaciones de gran parte de la ficción televisiva, no exclusivamente policíaca, son intercambiables, de la misma manera que lo eran, por ejemplo, en las obras de Shakespeare, de tal forma que *The Merchant of Venice* bien pudiera haberse llamado *The Merchant of Naples* o *The Merchant of Genoa*. Estas series,

que en muchos casos incluyen el nombre de la ciudad para facilitar la identificación del espectador (*CSI Las Vegas*, *NYPD Blue*, *Miami Vice*)¹⁷³ suelen establecer la localización mediante planos generales del *skyline* de la ciudad e instantáneas de sus edificios más emblemáticos, para, a continuación, pasar a una serie de planos breves (la comisaría, el hospital) que señalan la transición entre los distintos momentos de la acción. En consecuencia, la visión que el espectador percibe de la ciudad es distorsionada:

This engenders a sense of the city as an abstraction, not as a lived environment. The city space is visited rather than inhabited and is frequently positioned as threatening and alien. (Speidel 2009: 2)

Por su parte, Lipsitz ha destacado como uno de los logros más destacables de la serie la forma en que aborda el espacio urbano, en lo que ha denominado “ferocious attachment to the specificities of space in Baltimore”, destacando que, a diferencia de gran número de series televisivas, que establecen la localización mostrando los lugares turísticos más reconocibles, *The Wire* opta por mostrar en los títulos de crédito iniciales un collage de imágenes del gueto en su mayoría, entre ellas el célebre grafiti “Bodystore, Murdaland”, en abrupto contraste con las señales oficiales que dan la bienvenida a cualquier ciudad (2011: 95-96).

En segundo lugar, destaca la ausencia de, siguiendo el término de Augé, no-lugares, como aeropuertos, estaciones de transportes o centros comerciales, así como de las omnipresentes franquicias de comida rápida, que, si bien son aludidas con frecuencia (como puede ser el caso de Dunkin Donuts), nunca son escenarios de la acción. De esta manera, el relato queda arraigado en la realidad.

En tercer lugar, la constante alusión a cifras y episodios reales de la ciudad. Desde las cifras de homicidios hasta la reducción de plantilla en *The Baltimore Sun*, pasando por la pérdida de puestos de trabajo en el puerto, los hechos que relata la serie tienen su base

¹⁷³ Esta estrategia es extensible también a otro tipo de series de televisión: *sitcoms* o dramas legales. Sirvan como ejemplo las siguientes: *Boston Legal*, *Chicago Fire* o *LA Law*.

en la realidad. Como destaca Corkin, refiriéndose en concreto a la primera temporada, pero haciéndolo extensible al conjunto de la serie:

There is little or nothing materially represented in the course of this season, or any others, that is not socially and historically either verifiable or plausible. (2017: 8)

Finalmente, el hecho de que gran parte del reparto de la serie recae sobre actores nativos, muchos de ellos sin experiencia previa, o la aparición de un gran número de habitantes de la ciudad interpretando distintos papeles. En algunos casos, a su propio personaje, como Felicia Pearson, cuyo apodo en la serie *Snoop*, es el mismo que utilizaba en sus andanzas como traficante de drogas, mientras que en otros, a diversos personajes de la serie, como el detective de homicidios Jay Landsman¹⁷⁴, que aparece en la tercera temporada como Dennis Mello¹⁷⁵, además de los ya referidos anteriormente, como el exalcalde Kurt Schmoke o el traficante Melvin Williams.

Otro elemento que ahonda en el hiperrealismo de la serie es la banda sonora de la misma. Con la excepción del tema inicial de la serie, “Way Down in the Hole” (Waits 1987), interpretado por diferentes artistas en cada una de las temporadas¹⁷⁶ y el montaje final del último episodio de cada temporada¹⁷⁷, no hay música en *The Wire*, salvo la que procede de algunos locales o de vehículos en la calle. Como ha señalado Linda Williams,

¹⁷⁴ En la serie, el actor Delaney Williams interpreta al sargento de homicidios Jay Landsman.

¹⁷⁵ El teniente de la comisaria del western District.

¹⁷⁶ Las diferentes versiones del tema corren a cargo de The Blind Boys of Alabama, para la primera temporada; la versión original de Tom Waits, para la segunda; The Neville Brothers of New Orleans, para la tercera; una especialmente grabada por un grupo de adolescentes de Baltimore, para la cuarta; y, finalmente, Steve Earle —el músico que interpreta a Walon, el exadicto que ayuda a Bubbles— para la quinta y última temporada.

¹⁷⁷ Los temas utilizados son “Step by Step” (Winchester 1976), “Feel Alright” (Earle 1996), “Fast Train” (Burke 2002), “I Walk on Gilded Splinters” (Weller 1996), y para la última temporada se recuperó la versión inicial de “Way Down in the Hole” (Alabama 2001).

And indeed, the entire “soundscape” of *The Wire* is deeply realistic in that we hear only what one would be likely to hear on the street, in the bar, on the corner, in the newspaper offices, and so on. (2014: 111)

Todo ello hace que la obra de Simon se desarrolle en lugares físicos, es decir, espacios geográficos marcadores de una identidad definida e irreversible, de acuerdo con el concepto desarrollado por Imbert, y que se opone a los no-lugares o neo-lugares hasta entonces habituales en las series de televisión (García García 2011: 152-159). Es, en este sentido, una serie que podríamos denominar pionera en cuanto al tratamiento del espacio:

What distinguishes *The Wire* is the multitude of locations, the number of scenes filmed outside and the fact that it self-consciously plays on the way in which space is constructed and viewed. (Speidel 2009: 2)

La estructura de la serie es bien conocida. Dividida en cinco temporadas con un total de sesenta episodios, si bien distribuidos de manera asimétrica (la primera y la cuarta temporada constan de trece episodios, de doce la segunda y tercera y únicamente de diez la quinta), cada una de las temporadas disecciona un aspecto de la ciudad. En palabras de sus creadores, la idea de la serie parte de la investigación del tráfico de drogas “and then from there we start building a city” (Martin 2013: 133), “carving fresh slices of Baltimore in each season” (Simon 2009: 20). Así, la primera está dedicada a la investigación del tráfico de drogas y la actuación policial para impedirlo; la segunda, al puerto de la ciudad; la tercera a la administración local; la cuarta, al sistema educativo; y, por último, la quinta a la prensa. Durante algún tiempo, Simon y Burns barajaron la idea de una sexta temporada, que abordaría el fenómeno relativamente reciente de la inmigración latina, especialmente centroamericana, en el South Baltimore. Sin embargo, el retraso en el rodaje entre la tercera y la cuarta temporada, aplazó la idea indefinidamente (Pearson y Andrews 2009).

La riqueza y complejidad de la serie la ha hecho merecedora de muchos calificativos. Unos críticos destacan su aspecto sociológico, describiéndola como “a lyrical sociology” (Penfold-Mounce, Beer, y Burrows 2011: 162), “a type of urban sociology”

(Atkinson y Beer 2010: 532) o “a rendering of urban theory” (Wyly 2010: 498), mientras que otros han subrayado el carácter realista de la misma, como es el caso de Zizek, quien la define como “psychological realism” (Haglund 2012), o de “tragic realism” (J. A. González López 2019), o simplemente “social realism” (Bowden 2008). Hay, no obstante, unanimidad en cuanto a considerar a *The Wire* como una gran novela televisada (Sepinwall 2013: 113), comparándola con Balzac, Tolstoi o Zola (Sheehan y Sweeney 2009: 5) y, especialmente, con Dickens, sobre el que abundan las referencias, en particular en la quinta y última temporada:

Critics have compared the series to the great Victorian novel in its painstaking attention to detail, disenchanted realism, sophisticated character development, and focus on urban depravation. Dickens and the works like Balzac’s *La Comédie Humaine* or Zola’s *Les Rougon-Macquart* can certainly be seen as influences on a show for which the term ‘novel television’ is appropriate. (Toscano y Kinkle 2015: 267)

A pesar de hacerse eco de las aportaciones de los críticos que la equiparan con los grandes novelistas del siglo XIX, Williams destaca sobre todo su valor como producto televisivo y lo define como un melodrama, del que destaca como uno de los mayores logros la capacidad de *The Wire* de construir un mundo propio, complejo y lleno de matices, embarcado en una dinámica de cambio:

(Critics) are reaching to say that it builds a very large and comprehensive world the same way *Moby-Dick* or *Our Mutual Friend* does. They do not just mean that it is long (...); and they do not just mean that its plotting is complex. What they are saying, I think, is that world building, as we see it—for example, developed out of the twelve distinct spaces of Baltimore depicted in this episode [5.7]— are all striving for change. Though at odds with one another, each institution attempts to institute change in its own way. (2014: 72)

Otros críticos, por su parte, han encontrado numerosas afinidades con la novela naturalista de finales del siglo XIX y principios del XX, al compartir una base común definida como “documentary impulse”, el mismo que podemos encontrar en *Maggie, A Girl of the Streets* (1893), de Stephen Crane; *Sister Carrie* (1900), de Theodore Dreiser; o *The Jungle* (1906), de Upton Sinclair, por cuanto, además de nacer de un impulso similar, “all have a central cultural or economic condition around which they structure their narratives” (Corkin 2017: 199).

Por su parte, Trevor Dodge se aleja de su adscripción a la gran novela europea para describirla como un producto netamente americano cuyos orígenes nacen en la narrativa de Poe:

The Wire is part of a specific strand of noir which begins in the United States with Edgar Allan Poe's Gothic incarnations of the short story in the 19th century, reinvents itself in the pulp era with dime store paperbacks and *Golden Age* comic books, mutates through French-inspired film and hard-boiled cop shows, and currently stakes its claim within video games and the hyperrealist literary novel. (2010)

El propio Simon la definió como “a novel for television”(Martin 2013: 151), en la que, como hemos visto con anterioridad, cada temporada está conformada como un libro. A diferencia de otras series, en la que cada episodio desarrolla una trama con una conclusión final, *The Wire* ha de entenderse como un todo:

Instead of the individual episode, the basic structural unit would be the series as a whole, permitting vast twelve - or thirteen-part story arcs (with some plot strands buried for weeks at a time), kaleidoscopic character groupings (with a shifting cast of more than thirty players), and a quirky belief that viewers needed to work hard to keep up and make thematic connections that were rarely italicized or foregrounded. (Rose 2008: 83)

En resumen, la serie ha sido considerada pionera en su tratamiento de la ciudad contemporánea norteamericana por dos factores claves. En primer lugar, por ofrecer una visión de la ciudad que reniega sistemáticamente de las convenciones del género televisivo y, por otro por la profundidad y complejidad en el tratamiento de la misma:

the series had completed a televisual map of contemporary Baltimore that was unprecedented in its complexity and breadth but also in its systematic rejection of the conventions that have governed mainstream media depictions of American urban life for decades. (Macek 2016: 230)

La complejidad estructural, junto con la prolijidad de tramas, el hecho de contar con un reparto conformado mayoritariamente por actores desconocidos para el gran público y la ausencia consciente de estrategias habituales en las series de television, como la recapitulación de lo ocurrido en capítulos anteriores en los créditos iniciales o un desenlace al final de cada episodio, tuvo una lógica repercusión en su recepción inicial. Conscientes de la dificultad de su producto, los ejecutivos de HBO enviaron a los críticos

de televisión los cuatro primeros capítulos, de manera que pudieran hacerse una idea del conjunto. La estrategia funcionó, pues rápidamente la serie —con la excepción de los críticos neoyorquinos— obtuvo unas críticas muy favorables (Rose 2008: 87-88). La reacción del público, no obstante, no fue tan entusiasta en principio. Cuando se comenzó a emitir, a principios de junio de 2002, su audiencia fue modesta, especialmente si la comparamos con otros productos de HBO como *Sex and the City* o *The Sopranos*. A partir de la segunda temporada la audiencia aumentó notablemente, al tiempo que la repercusión crítica crecía. Para la tercera temporada la cadena prefirió posponer el estreno hasta septiembre, compitiendo con los estrenos de otras cadenas. Un cambio en el sistema de medición de las audiencias de las cadenas de cable implicó un descenso de cerca del 33% de espectadores. Unido a ello, el hecho de que la cadena considerara que la serie había dado todo lo que podía dar hizo que esta se mostrara remisa a continuar con una cuarta temporada. Tras la insistencia de Burns y Simon, HBO finalmente dio luz verde al proyecto, si bien este se hubo de retrasar cerca de dos años. Ante el éxito de esta cuarta temporada, la cadena aprobó finalmente la quinta y última temporada, que se emitió en 2008 (Rose 2008: 89). La popularidad de la serie creció a partir de las críticas recibidas y su posterior lanzamiento en DVD.

Uno de los aspectos más comentados ha sido lo que se ha considerado como un cierto desprecio por parte de Simon hacia el espectador medio, representado por lo que se ha convertido en un célebre exabrupto, citado en numerosas ocasiones: “Fuck the average viewer”. La frase, objeto de numerosos comentarios, por cuanto parece demandar un espectador comprometido y fiel, no es exacta. En realidad, Simon se refirió al “casual viewer”, es decir, al espectador que se asoma a un capítulo esperando encontrar un desenlace satisfactorio al final del mismo. El comentario procede de una entrevista concedida en 2008 para la BBC 2 en la que Simon se expresó en los siguientes términos al responder a los comentarios de la periodista. Merece la pena reproducir aquí el diálogo por cuanto tiene de revelador acerca de las intenciones de Simon:

Laverne: “*The Wire* is a programme that has contempt for the average viewer.”
Simon: “Oh.”

Laverne: “You’ve got no sense of episodic cliff-hanger while we’re waiting for the next bit, this incredible novelistic approach, I mean, what about the casual viewer, people who want to dip in, dip out?”

Simon: “Fuck the casual viewer. Seriously, who wants a casual viewer? If you’re a writer, do you want a casual reader? I don’t want those people (...) I want the guy who’s coming in and wants to be told the story”. (Laverne 2008)

El desdén hacia el espectador ocasional tiene que ver en gran medida con el “referential reading” al que aludía Corkin y al que hemos aludido con anterioridad. *The Wire* exige del espectador un esfuerzo en entender todo lo que se presenta ante nuestros ojos. Entendiendo que la ciudad, en general, y la ciudad americana en particular, es un fenómeno complejo, poliédrico, sujeto y objeto de múltiples interpretaciones y percepciones, de modo que la presentación e improbable resolución de sus problemas no puede ser simple y asequible. En la entrevista que concedió al novelista británico Nick Hornby¹⁷⁸, Simon definió la serie como un viaje intelectual a la otra América (Alvarez 2009: 396).

Simon utiliza la metáfora del viaje para explicarnos que hay dos formas de visitar un lugar, en lo que creo es parte de la explicación de su conocida frase sobre el espectador ocasional. Por un lado nos encontramos con el viajero que, acompañado de un guía turístico, recorre los lugares emblemáticos, toma unas fotografías de éstos y se los lleva a casa “experiencing nothing beyond a crude visual and the retention of a few facts” Por otro, aquel que viaja con el tiempo suficiente para detener su mirada sobre aspectos aparentemente intrascendentes; que se detiene en los lugares frecuentados por los nativos y charla con ellos; y se abre a nuevos horizontes. Este consigue acercarse a una nueva realidad y “soon you have a sense of another world entirely” (Alvarez 2009: 396). Retomando a Raban, sería, de alguno modo pasar de la superficie, de lo evidente, de la *hard city* a lo personal e íntimo de la *soft city*. Coincide también con la apreciación de Highmore a la que nos hemos referido al analizar la narrativa de Pelecanos de considerar

¹⁷⁸ El origen de la confusión en el uso de los adjetivos para referirse al espectador (*casual* y *average*) nace probablemente en esa misma entrevista, en la que Simon recuerda de su paso por *The Baltimore Sun* la recomendación de que escribiera para “the average reader” (Hornby 2007).

el género como una suerte de guía turística que nos lleva por el lado desconocido de la ciudad. En este sentido, la serie, además de ser un “argument for the city” (Simon 2014) y de un retrato de la distopía americana, es un *travelogue* (Speidel 2009: 3), un diario de viaje por un Baltimore muy alejado de las visiones kitsch de John Waters, del universo elegante y de clase alta de la serie *Hannibal*¹⁷⁹ o la añoranza edulcorada de Barry Levinson. En consecuencia, y retomando a de Certeau, podemos considerar a *The Wire* no sólo como un libro de viajes por el otro Baltimore, sino también como una práctica espacial realizada a pie de calle sobre el mismo. Spiedel ha destacado que, a diferencia de otras series que parten de vistas panorámicas de la ciudad, en *The Wire* estas no aparecen en ningún momento, hurtando al espectador la visión panóptica y totalitaria, al tiempo que fácilmente reconocible y familiar del *skyline* (2009: 4).

La ciudad de los planos, de los datos fríos y desnudos es una constante en la serie. Uno de los elementos que más incide en el aspecto espacial de Baltimore es la incesante aparición de mapas, planos y otras referencias geográficas a lo largo de las distintas temporadas de la serie. Hay planos de la ciudad en los despachos de los detectives de homicidios, en los que se señalan los casos de asesinato y se clasifican, por colores, en función de si han sido resueltos o no. Visualmente, estos planos nos recuerdan a las prácticas del *redlining* que determinaban la clasificación de los barrios de la ciudad de acuerdo a su configuración racial. También hay planos en la comisaría del Western District, o en las dependencias subterráneas del equipo que se encarga de supervisar las escuchas al clan Barksdale. Cartas de navegación y mapas de corrientes en las oficinas de la policía fluvial, en las que se muestran las demarcaciones que corresponden a la ciudad, al condado y al estado. De la misma manera, los planos de la ciudad presiden la sede del sindicato de estibadores, el despacho del alcalde y el cuartel general de la campaña de Carcetti, al igual que la redacción de *The Baltimore Sun*. Esta profusión de constante información visual sobre la ciudad cumple varias funciones. Anca Pusca establece una diferencia entre, por un lado, espacios controlados y estáticos, a los que denomina

¹⁷⁹ Basada en los personajes del autor Thomas Harris, la serie consta de tres temporadas emitidas por la cadena NBC desde 2013 a 2015. El personaje que da título a la serie reside en Baltimore.

“hardened”, y en los que se incluirían todos los barrios monitorizados y vigilados por la policía; y, por otro, los espacios fluidos y dinámicos, que permiten el movimiento libre y la interacción. Ella entiende esta profusión de mapas como un esfuerzo para reducir la ciudad —y, en consecuencia, sus problemas— a un ente legible, controlable y limitado a una sección de la misma. La consecuente percepción de la misma, simplista y reduccionista, será el punto de partida para abordar sus problemas, aportando soluciones del mismo cariz:

This attempt to “harden” city spaces by translating them into easy to read numbers appears to serve only one purpose: justify so-called “solutions” to the city problems. (2015: 165)

Hay, a mi juicio, otras dos funciones que cumplen estas representaciones gráficas de la ciudad. Por una parte, hacer visible al espectador la geografía de la ciudad para, de esta forma, ser consciente de dónde se encuentra en todo momento; por otro, entender la serie como una lucha constante por el espacio. En el primer caso, además de ser un rasgo más del hiperrealismo al que nos hemos referido con anterioridad, es un recuerdo constante a la audiencia de que lo que sucede no ocurre en un vacío sino en un espacio físico real y perfectamente identificable. Las referencias espaciales se suceden continuamente: las esquinas en las que los traficantes venden su producto son nombradas por las calles en las que se asientan; el método de comunicación que Marlo y el griego acuerdan, con el fin de evitar escuchas indeseadas en la quinta temporada, se basa en un código de fotografías de relojes que en realidad son referencias de coordenadas (*grids*) en el plano de la ciudad; finalmente, la acogida de Colvin a los policías novatos que se incorporan a la comisaria del distrito, tiene como objeto conocer la capacidad de éstos para orientarse:

‘Do you know where you are?’
 ‘The Western, Major.’
 ‘Right this very second,
 You getting your hind parts kicked,
 and you screaming for help.

Your backup’s looking all over the place
 Cos he don’t know where the fuck you are.

And that means
 I gotta explain to your next of kin
 How you went and got yourselves
 killed on my watch.' (T03 E01)

Conocer el terreno en el que hay que desenvolverse es vital para la supervivencia. No sólo los nombres de las calles, sino también los puntos cardinales. Por ello, tras unas explicaciones básicas del significado de los números pares e impares en las calles ("Even numbers tell you north and west; odds, south and east"), les hace llevar una brújula hasta que aprendan a orientarse.

La segunda función nos lleva a interpretar la serie como una lucha por los espacios de la ciudad, un esfuerzo por apropiarse y, en definitiva, "colonizar" Baltimore (Speidel 2009: 2-3). El propio título de la serie puede referirse, además de a la escucha motor de la narración, a ese alambre imaginario que separa las dos Américas, los excluidos de los incluidos. Como hemos visto con anterioridad, Baltimore ha sido tradicionalmente una ciudad no sólo segregada racialmente, sino también, como nos muestra la serie, en términos de clase. Ambas parecen destinadas a no encontrarse y la lectura más pesimista de *The Wire* nos hace concluir que la que está triunfando es la del capitalismo puro que lo mide todo en términos de beneficio.

Estamos, por tanto, ante una narrativa cuyo motor es el control del territorio: la pugna política entre Carcetti y Royce no es sino un enfrentamiento por hacerse con el mayor número de distritos electorales; las operaciones policiales contra el tráfico de drogas, un intento por establecer el orden y domesticar los barrios más indómitos —y aquí no podemos olvidar la identificación constante de estos barrios como zonas en guerra y la propia actitud de la policía encargada de la zona, que se dirigen a ella como soldados en combate—; o la de las propias bandas de traficantes, inmersos en una lucha continua por hacerse con los *corners* más lucrativos. Estos conflictos territoriales que implican manzanas e incluso distritos enteros tienen su réplica a menor escala, como es

el caso de la iglesia polaca¹⁸⁰ en el *Southeast*, que aparece al inicio de la segunda temporada. La pugna, entre los estibadores, por un lado, y policías y bomberos, por otro, tiene su origen en la donación de una vidriera para la iglesia. Ambos colectivos quieren colocarla en el único espacio libre, por lo que presionarán para que la suya sea la elegida. El mayor tamaño y las generosas donaciones de Sobotka inclinan finalmente la balanza hacia los trabajadores portuarios, lo que provocará el enfado y consiguiente investigación sobre sus actividades por parte de Valcheck, el comandante de la comisaría del distrito.

No parece casual que el territorio que centra los mayores conflictos sea el West Baltimore. La serie ha sido también considerada como una crítica a los mitos americanos (Ethridge 2008: 153) y su autor ha explicado que uno de los objetivos de la serie es la deconstrucción de estos mitos fundacionales:

The Wire began as a story wedged between two American myths. The first tells us that in this country, if you are smarter than the next man (...) you will succeed beyond your wildest imagination (and the second one is) that those who are neither slick nor cunning, yet willing to get up everyday and work their asses off and (...) stay committed to their families, their communities and every other institution they are asked to serve —these people have a portion for them as well. (Alvarez 2009: 5-6)

Uno de estos mitos fundacionales es el de la conquista del oeste. Si bien no mencionado explícitamente, parece más que una mera coincidencia que el territorio indómito de *The Wire* sea el *West Side*, un área donde el imperio de la ley es dudoso, los nativos se resisten a aceptar la autoridad y el peligro acecha por todos los lados. La deuda del género criminal con el western ha sido documentada en numerosas ocasiones (González López 2004: 63-69, Schmid 2012: 13), y reconocida por el propio Simon, para quien

the crime story long ago became a central American archetype, and the labyrinth of the inner city has largely replaced the spare, unforgiving landscape of the American West as the central stage for our morality play. (Alvarez 2009: 3)

¹⁸⁰ La serie utilizó la iglesia de St. Casimir, en la calle O'Donnell, en el SouthEast. En un recuerdo de lo que Lehane contaba en *The Last Drop* con respecto a la iglesia que frecuentaba Bob, St. Casimir absorbió en 2000 a la vecina parroquia de St. Stanislaus.

Por ello, parece natural que las referencias a este género sean profusas a lo largo de la serie, especialmente si recordamos que Baltimore ha sido definida como una ciudad fronteriza, especie de puesto de avanzada del norte en el sur del país (Olson 1997: 367). Volveremos a ellas más adelante con más detalle.

Para poder organizar mejor las distintas reflexiones que los creadores de *The Wire* hacen sobre Baltimore, vamos a utilizar ahora un sistema similar al de la propia serie: el uso de epígrafes reproduciendo citas textuales que nos permiten centrarnos en las distintas características de Baltimore como epítome de la ciudad norteamericana.

8.4.1. Baltimore como cárcel y hogar: ‘*Why would anyone wanna leave Baltimore?*’ (T02 E01).

El afecto a Baltimore convive con el desprecio hacia la ciudad, visible en aquellos que, como Templeton, Rawls o incluso Brother Mouzone, provienen de otros lugares y desearían poder trasladarse a otros lugares. Para los nativos, “love of Baltimore can only be irrational” (L. Williams 2014: 213) y se manifiesta en que, aún pudiendo optar por otras posibilidades, como es el caso de Daniels, McNulty o incluso Omar, prefieren permanecer en ella. Para otros, no hay elección posible.

Jameson ha señalado que nadie en *The Wire* parece conocer que fuera de Baltimore existen otras ciudades o paisajes. Ciertamente otros lugares aparecen en la serie, desde Annapolis, donde se toman las decisiones en cuanto al reparto de fondos estatales, hasta Washington D.C., donde se producen las citas entre McNulty y Terry D’Agostino, la asesora electoral en la campaña de Carcetti, o donde se contratan asesinos para acabar con la vida de D’Angelo, pasando por Filadelfia, a donde en épocas de escasez es necesario recurrir para asegurarse el abastecimiento de drogas; pero en *The Wire* el centro es Baltimore:

Baltimore is a complete world in itself; it is not a closed world but merely conveys the conviction that nothing exists outside it. (It is not provincial, no one feels isolated or far from this or that center where things are supposed to be really happening.). (2011: 369)

Nadie mejor que Bodie encarna esta convicción de que más allá de Baltimore, del West Side, no existe nada. En la segunda temporada, este tiene que desplazarse a Filadelfia para hacerse cargo de un suministro de drogas. Al notar que la emisora local se pierde a medida que se alejan de su ciudad, Bodie muestra su incompreensión mientras su compañero de viaje le explica lo que ocurre:

‘We done gone so far from Baltimore we’re losing the station.
Try a Philly station or some shit like that.’
‘The radio in Philly is different?’ (T02 E01)

La perplejidad de Bodie es genuina, pues no concibe un mundo diferente al de sus esquinas de Baltimore. Nunca ha salido de su ciudad natal —con la excepción de su breve estancia en el centro de detención de menores en el condado de Prince George, tras agredir a un policía— ni tiene interés por conocer algo distinto, por lo que no puede entender cómo alguien puede tener deseos de dejar la ciudad.

Su ignorancia se extiende también a otros lugares más allá del West Baltimore. Al final de la cuarta temporada, una vez que Marlo tiene el control absoluto de las calles, Bodie es consciente de que no hay lugar para él en un sistema en el que las reglas han cambiado y decide hablar con McNulty. Se encuentran en el jardín botánico para almorzar, pero desconoce dónde está:

- ‘Are we still in the city?’
- ‘Cylburn Arboretum. Pimlico’s right up the hill.’ (T04 E13)

En realidad, Bodie percibe que, vaya donde vaya, el juego va a ser siempre el mismo: pobreza, tráfico de drogas y marginación. Es en este sentido en el que el retrato de *The Wire* es aplicable a cualquier *inner city* americana y, me atrevería a decir que occidental: el del mundo de los excluidos, de los que carecen de oportunidades y que se ven abocados a una economía de supervivencia al margen de lo aceptado socialmente.

Como reflexionaba Peter Beilenson, ex responsable de la salud pública en Baltimore:

If I learned one truth in my years as health commissioner in Baltimore, one of the poorest communities in the country, and now in nearby Howard County, one of the wealthiest, it is this: almost to the exclusion of everything else, place matters. If you live in an area with a solid education system, jobs that pay a living wage, access to health care, and decent housing, you, as an individual, are going to have a healthier, higher social status. (Beilenson y McGuire 2013: 135)

Place matters, pero no entendido en el sentido de que en otra ciudad el destino de Bodie hubiera podido cambiar, sino que su tragedia, al igual que la de muchos otros, es que, independientemente de estar en Baltimore, en Nueva York o en Seattle, la vida les habría ofrecido el mismo tipo de oportunidades; es decir, ninguna, puesto que su situación se hubiera reproducido en un entorno geográfico diferente que ofrece las mismas escasísimas vías de promoción social que West Baltimore.

La misma aceptación de pertenecer a un mundo cerrado del que no hay escapatoria la encontramos en Wallace, el joven traficante que muere a manos de Poot y Bodie por delatar a Stringer. Wallace, quien muestra una sensibilidad que le incapacita para desenvolverse en el mundo despiadado de las esquinas, decide salir del tráfico de drogas y volver al colegio después de ver cómo su colaboración en la captura de Brandon, el amante de Omar, por parte del clan Barksdale desemboca en su brutal asesinato y posterior exhibición en el barrio de su cuerpo mutilado. Traumatizado por la culpa se refugia en las drogas y finalmente acepta colaborar con la policía, quien, para protegerlo de posibles represalias, lo envía junto a su abuela, a Cambridge, en el condado de Dorchester. Su estancia en el campo le resulta aburrida y frustrante, y no consigue adaptarse, por lo que decide regresar al barrio e incorporarse a lo único que sabe hacer. Un decepcionado D'Angelo le recibe pero le advierte sobre su comportamiento, al tiempo que le ofrece comida de Sterling's, un popular restaurante de bocadillos de cangrejo. Wallace no ha oído hablar del restaurante, explicando

'Shit, if it ain't up in the West Side, I don't know shit.
Coz this shit? (*al tiempo que señala a las viviendas que rodean al pit*) This is me yo, right here.' (T01 E 12)

Wallace, al igual que muchos otros personajes de la serie, no es capaz de imaginarse en otro lugar que no sea el West Side; tal es su identificación con el barrio que su mundo se circunscribe exclusivamente a esta área de la ciudad. Para Kinkle y Toscano los personajes principales de *The Wire* solo parecen tener sentido dentro de la ciudad y su existencia depende de su permanencia en Baltimore: “The main characters in *The Wire* appear trapped within the confines of Baltimore City, and sometimes the even narrower confines of West Baltimore, as if they couldn’t survive anywhere else” (Pusca 2015: 159). Pensemos en Omar, quien, en la quinta temporada, tras uno de sus lucrativos golpes contra las bandas de traficantes, se refugia en Puerto Rico junto a su amante Renaldo. Allí parece llevar una vida feliz hasta que las noticias del asesinato de Butchie¹⁸¹ le hacen regresar al West Baltimore, donde se embarcará en una espiral de venganza contra el clan de Marlo Stanfield que finalizará con su propia muerte a manos de Kennard.

De la misma manera que Olivia Elliott en *Soul Circus*, de Pelecanos, no es capaz de abandonar el D.C. a pesar de estar en riesgo su vida, los personajes de *The Wire* no pueden romper con el vínculo con su ciudad. Pensemos en Old Face Andre¹⁸², quien, sabedor de que Marlo quiere acabar con su vida, no se plantea abandonar la ciudad, sino que opta por trasladarse del East Baltimore al West Baltimore, pensando que un simple cambio de vecindario le facilitará el anonimato que anda persiguiendo. “I don’t know no one outside of B-more”, se justifica ante Proposition Joe, a quien acude en busca de ayuda. Este se queda con su negocio —un pequeño comercio que sirve para guardar los alijos de droga de Marlo— y lo entrega a su perseguidor, no sin antes asombrarse de la estrechez de miras de Andre, extensible a toda la comunidad: “Why is it that every Baltimore nigga think that running the fucking away means crossing downtown?” (T04 E09). La respuesta parece tenerla desde un principio Avon, para quien “this city ain’t that big” (T01 E09), eco irónico del *Smalltimore* con el que se referían a la ciudad en la década de 1950.

¹⁸¹ El propietario invidente de un bar, que actúa como consejero y banquero de Omar.

¹⁸² Miembro del clan Stanfield, cae en desgracia al ser robado por Omar.

En el caso de este barrio, parece más difícil todavía entender ese apego a un paisaje desolado y decrepito de viviendas abandonadas y esquinas infestadas de adictos y traficantes, pero en ese espacio se encierra “not only a sense of identity but also the very last *raison d’être* of a desperate community” (Pusca 2015: 159). Como explica Williams,

The affection for “home sweet Baltimore” is both palpable and infectious (...) One “makes it” here, not (...) by a one-way ticket out, but by staying, by finding a niche. (2014: 214)

No hay alternativa, por tanto para estos personajes, que, a pesar de todo, aman su ciudad. Es cierto que, en ocasiones, el afecto se muestra teñido de ironía, como en el caso del despacho de los detectives de homicidios, que aparece en el segundo episodio de la primera temporada, adornado con una pegatina con la leyenda “I love city life”, en una ciudad con más de doscientos veinte asesinatos al año, o en la que es la última escena de la serie, con McNulty contemplando una panorámica de la ciudad y dirigiéndose a Larry, el discapacitado al que ha convertido en una de las supuestas víctimas del asesino en serie al que persigue, con un “let’s go home”, un regreso a un hogar que no es tal.

Baltimore entendido como hogar, no obstante todo lo visto, como espacio vivido y practicado, que aun habiendo sido sometido a procesos nocivos, conserva un vínculo con sus residentes, especialmente en el caso del West Baltimore. Como hemos visto con anterioridad al referirnos a los efectos de las grandes transformaciones en las ciudades después de la Segunda Guerra Mundial, este barrio, “perhaps the city’s most abused space” (Pusca 2015: 160) ha sido víctima y testigo de los profundos cambios que han sufrido gran parte de los centros urbanos norteamericanos. A partir de la década de 1950 y principios de la de 1960 se llevaron a cabo una serie de intervenciones que perseguían un doble objetivo: por un lado, la construcción de nuevas carreteras que facilitarían la comunicación con los *suburbs* y, por otro, la renovación de la parte más deteriorada del parque de viviendas bajo los auspicios del programa de *slum clearance*. Las demoliciones de manzanas enteras dieron paso a la aparición de los bloques sociales de apartamentos —entre los que de encuentran los escenarios de la primera temporada, *the towers* y *the pit*— pero también a solares vacíos que rompieron el tejido social del barrio, convirtiéndose en lugares de tráfico de drogas y pobreza, de manera similar a lo que

ocurrió en Nueva York con la construcción del Bronx Expressway en el barrio del mismo nombre. Posteriormente, en las décadas de 1980 y 1990, las grandes intervenciones en torno a la zona del *Inner Harbor* provocaron otra serie de demoliciones en el barrio para facilitar el acceso de visitantes a las nuevas zonas de ocio creadas; así como el derribo de bloques enteros de las típicas viviendas adosadas de principios de siglo, y de parte de los complejos de viviendas sociales construidos tan solo dos décadas atrás, por haberse convertido en auténticos guetos de miseria y delincuencia.

El abandono al que está sometido el barrio y, en general, los centros urbanos, no tiene como único responsable a las autoridades municipales. La policía aborda los asesinatos en el barrio como algo habitual y, en consecuencia, no merecedor de ninguna atención especial. Cuando uno de los detectives de homicidios informa a su sargento Jay Landsman de un homicidio por resolver, este le contesta: “but she’s still dead in a zip code that does not fucking matter” (T03 E03). La actitud de la policía dependiendo de la raza de la víctima ya fue tratada por Simon en un episodio de la serie *Homicide: Life on the Street*, “Bop Gun”, el primero de la segunda temporada, que cuenta con la colaboración del actor Robin Williams y en la que este interpreta a un turista de visita en Baltimore cuya esposa es asesinada por tres jóvenes afroamericanos. En este caso, al tratarse de una víctima blanca y, además, perteneciente a la categoría de visitantes que la ciudad pretende atraer, la policía emplea todos sus recursos para dar con los autores del delito. Los propios detectives de homicidios son conscientes de que a sus mandos sólo les preocupan aquellos asesinatos que implican a blancos, como atestigua la conversación entre McNulty, Bunk y Lester discutiendo sobre la poca atención que Marlo recibe por parte de la policía:

Bunk: ‘Guy leaves two dozen bodies scattered all over the city, no one gives a fuck’
McNulty: ‘True that’

Bunk: ‘You can go a long way in this country killing black folk. Young males especially. Misdemeanor homicide.’

McNulty: ‘If Marlo was killing white woman. White children. Tourists. One white ex-cheerleader tourist missing in Aruba’.

Bunk: ‘Trouble is, this ain’t Aruba, bitch’

Lester: ‘You think that if three hundred white people were killed in this city every year, they wouldn’t send the 82nd Airborne?. Negro, please’. (T05 E02)

No es solo que la ola de crímenes en los barrios negros sea contemplada con absoluta indiferencia, sino que, entre algunos miembros de la comunidad blanca, se aborda la situación con un cinismo cruel. Ante la noticia de un asesinato en el West Baltimore, uno de los compañeros de partida de cartas de Carcetti reacciona de la siguiente manera:

‘Another murder. In Waverly, no less. You believe it? I would be fucking shocked if it was an African-American perpetrated the crime.’ (T03 E04)

Carcetti se siente molesto por las alusiones de su amigo, pero la conversación deriva en un intercambio que explica la huida de la ciudad por parte de las clases medias y, en última instancia, en la culpabilidad de la propia comunidad negra por su situación, teoría que, como hemos visto con anterioridad al referirnos a la obra de Kelsey, parece tener seguidores entre las clases más acomodadas.

Al analizar previamente la narrativa de *Pelecanos* hemos mencionado también la escasa cobertura que los medios de comunicación dedican a estas áreas de la ciudad. Un ejemplo de ello nos lo ofrece en *The Wire* la reportera Alma Gutiérrez, quien ha cubierto el asesinato de tres miembros de una misma familia, en su casa, en el West Baltimore. La historia, a la que habían concedido un lugar prominente en la edición diaria, es postergada a un rincón de las páginas interiores ante el estupor de la periodista. Uno de sus colegas afroamericanos le explica la razón:

Wrong zip code. They’re dead where it doesn’t count. If they were white and they were murdered in Timonium, you’d have got your thirty-five inches. (T05 E03)

Una cobertura similar va a recibir la muerte de uno de los personajes principales de la serie: Omar, cuyo asesinato queda relegado a una mínima reseña en la sección local, un incidente más entre los muchos que ocurren en el West Baltimore, un nuevo ejemplo de “Violent Negro Deaths” a los que se refería en *Soul Circus* *Pelecanos*.

En este clima de aceptación e indiferencia ante la condición del centro urbano, en la que los análisis de las causas de la situación no van más allá de hacer a cada uno

responsable de su propio destino, lo más sencillo es optar por soluciones cosméticas y efectistas a corto plazo: si unos bloques de viviendas se han convertido en un problema de convivencia, infestados de pobreza y delincuencia, lo más rápido es demolerlos y construir otras casas que sustituyan a las anteriores, sin profundizar en las causas que producen el *statu quo*. Como hemos visto anteriormente, reducir los problemas de la ciudad a cifras y estadísticas facilita que los resultados que se buscan a estas cuestiones complejas sean simples e inmediatos. De la misma manera que la respuesta al aumento del índice de criminalidad es más policía en las calles, la pobreza del West Baltimore se arregla derribando los edificios más conflictivos.

Retomando la metáfora de la ciudad como un organismo vivo, la demolición es similar a la amputación de un miembro infectado en un cuerpo. Sin embargo, si la infección no se trata, volverá a reproducirse. De la misma manera que ocurrió con los anteriormente mencionados complejos de viviendas sociales Robert Taylor, en Chicago, o Pruitt-Igoe, en Saint Louis, la construcción de viviendas subvencionadas para minorías fue un fracaso en toda regla, pues lo que en principio se concibió como una solución para los barrios más degradados no hizo sino empeorar las condiciones de vida en ellos. Su derribo y sustitución por estructuras similares no parece que vaya a acabar con los problemas de estos centros urbanos.

8.4.2. La nueva frontera urbana: *'I'll be the lone ranger.'* (T03 E05)

Anteriormente nos hemos referido a la deuda del género criminal con el *western*. En su estudio sobre la gentrificación, el geógrafo Neil Smith se refiere al gueto como la nueva frontera urbana, el espacio que hay que volver a reconquistar:

During the latter part of the twentieth century the imagery of wilderness and frontier has been applied less to the plains, mountains and forests of the West—now handsomely civilized— and more to US cities back East. (Smith 1996: xv)

Recordemos que esta idea de reconquista del espacio está explícita en la reflexión que Baldwin hacía sobre lo sucedido en los centros urbanos de Detroit y Chicago, por ejemplo, abandonados en primera instancia por la clase media y reclamados de nuevo por la clase media blanca, a medida que, gracias a las intervenciones públicas y privadas, se han hecho más seguros y, en consecuencia, más atractivos.

El West Baltimore tiene un carácter fronterizo por cuanto se encuentra muy cerca de las áreas revitalizadas de la ciudad y comienza a ser sujeto de nuevas intervenciones, como veremos en el apartado dedicado a Stringer Bell. En el momento en que se desarrolla la serie es un territorio fuera de la ley, con sus propias normas. Los policías que lo patrullan acuden a menudo a actitudes más propias de *cowboys* que de agentes de la ley. En este sentido, viene al caso recordar la escena anteriormente mencionada en la que Herc, Carver y Prez deciden ir a los *projects* de noche en un acto que más que una intervención policial es un intento de afirmación del imperio de la ley y son atacados por los vecinos con tal violencia que se ven obligados a pedir refuerzos. Es fácil establecer paralelismos con una de las escenas clásicas del western, la de la emboscada de la caballería en el cañón por los indios. De esta forma se establece un paralelismo entre los residentes negros y los nativos americanos¹⁸³ de manera que, si éstos eran los auténticos propietarios del espacio que el hombre blanco pretendía ocupar, aquellos lo son también de este barrio.

No es de extrañar, por tanto, que las alusiones al género sean frecuentes entre los habitantes del barrio porque perciben a menudo que su destino es tan inestable como el de los colonos, en el sentido de que la presencia de los agentes del orden que les amparan es, por llamarla de alguna manera, tenue, y en consecuencia, impera la ley del más fuerte. Una de estas escenas, por citar un ejemplo, tiene lugar cuando Bubbles y su colega Johnny están preparando una de sus artimañas para conseguir dinero con el que pagar su

¹⁸³ El paralelismo lo estableció ya James Baldwin, quien en el documental *I Am Not Your Negro* se explicaba así: “It comes as a great shock around the age of five, or six, or seven, to discover that Gary Cooper killing off the Indians, when you were rooting for Gary Cooper, that the Indians were you.” (Peck 2016).

adicción. Al ver a un pintor subido a una escalera en una de las calles cercanas al foso, deciden llevar a cabo un pequeño timo. Bubbles amenazará al operario con hacerlo caer —y aquí hay otra alusión racial, por cuanto la explicación de este es muy gráfica: “with the white man, I best be the bad guy. That way he ain’t confused”— y Johnny acudirá al rescate, como si se tratara del llanero solitario. Es decir, Johnny representará el papel del justiciero que protege a los habitualmente desvalidos residentes.

Por tanto, este espíritu de frontera que le acerca a la tradición del oeste está muy presente en *The Wire* en tres aspectos, a mi juicio, fundamentales. En primer lugar, el escenario. Si bien estamos acostumbrados a las grandes extensiones de las praderas o desiertos, en Baltimore encontramos un paisaje desolado de viviendas desocupadas, de calles polvorientas y deshabitadas, en las que no hay árboles ni vida alrededor, muy similar a los pueblos fantasmales del lejano oeste. La aparición de personajes solitarios, como Omar, en este entorno vacío y yermo es un recordatorio de que las áreas en declive de la ciudad están siendo recuperadas por la naturaleza y más parecen, como nos recordaba Price en *Freedomland* “overgrown ruins of some lost jungle civilization” (1998: 395) lo que las hace, por tanto, futuro objeto de colonización.

En segundo lugar, los personajes. Desde el principio, la idea del *western* clásico estaba en la cabeza de Simon, al menos en lo referente a algunos personajes, pues así lo cuenta Michael Kenneth Williams, el actor que interpreta a Omar: “the first time I met Simon he said he was going to make (*The Wire* gangsters) the show’s *Wild Bunch*” (Alvarez 2009: 316), en alusión a la película del mismo título (Peckinpah 1969) en la que un grupo de forajidos intenta adaptarse a un entorno cambiante. Además de los miembros de la banda, que entroncarían con la categoría de personajes fuera de la ley habituales del género, la serie tiene dos personajes que reúnen muchas de las características de otro arquetipo habitual del *western*, el *maverick*, es decir el héroe solitario que sigue sus propias normas y actúa individualmente. Tanto McNulty como Omar se ajustan a esta descripción, si bien el primero de una manera más limitada, pues está sometido a la jerarquía del departamento de policía. Omar, por el contrario, carece de las ataduras que la pertenencia a una organización implica y es, por lo tanto libre para decidir su destino.

El personaje nace de la experiencia de Burns, quien en su etapa como policía coincidió con un *stickup artist* dedicado a robar a los traficantes llamado Ferdinand

I once watched Ferdinand walk up into a [project] courtyard and come up to a guy with his Jesse James duster coat on ... He apparently thought the guy wasn't giving up everything he had, so then you see the shotgun slide out and shoot the guy in the leg (Alvarez 2009: 315).

Tanto el abrigo largo al estilo del forajido Jesse James como la escopeta oculta bajo el gabán se incorporaron al atuendo de Omar como elementos que permiten una inmediata identificación con un héroe del Oeste. Las analogías aumentan a medida que el personaje cobra más protagonismo. Al igual que otros héroes, Omar puede ser considerado un delincuente, pero presume de un código moral al que se adhiere sin excepciones: no consume drogas ni entre sus objetivos se encuentran los ciudadanos corrientes

No mistakes, no bystanders, no taxpayers getting caught up in the mix, I mean you just get in close and hit the right nigger. (T01 E08)

Sus apariciones tienen, en ocasiones, la misma estética que conocidas películas del género. Recordemos al respecto la escena en la que se enfrenta al asesino contratado por los Barksdale para acabar con su vida: "the scenes in which he (Omar) confronts his fellow super gangster Brother Mouzone are like something from a Sergio Leone spaghetti western" (Cormier 2008: 210). La relación no es casual si tenemos en cuenta que Pelecanos escribió ese episodio en concreto (*Middle Ground*, undécimo de la tercera temporada), y en los comentarios del episodio afirma que al escribirlo tenía en mente el género, al que recordemos, ha rendido homenaje en la saga protagonizada por Derek Strange, quien es además un gran aficionado a las bandas sonoras de *spaghetti western*.

El último aspecto sería el argumental. De manera muy simplista podríamos afirmar que el argumento básico del *western* es la confrontación entre la civilización y el salvajismo. El conflicto que surge en torno a este antagonismo es el motor de la acción. *The Wire* puede ser analizada en un primer momento como la narración de un combate habitual: policías contra traficantes, la ley contra el caos; pero, al construir una ciudad, la

dicotomía civilización versus salvajismo evoluciona hacia otros conflictos: la necesidad del cambio frente al inmovilismo de las instituciones; la ciudad de servicios frente a la productiva; gentrificación frente a rehabilitación de las áreas más abandonadas. En definitiva, la lucha entre dos concepciones, mutuamente excluyentes y, por lo tanto, irresolubles.

8.4.3. Las torres como zona de combate: *'Them towers be home to me.'* (T03 E01).

Probablemente una de las escenas más comentadas de la serie sea la que da inicio a la tercera temporada: la demolición de las Franklin Terrace Towers, en la avenida Fremont. La crítica ha establecido paralelismos con el ataque a las torres gemelas de Nueva York (Sheehan y Sweeney 2009: 16, L. Williams 2014: 58), ocurrido tres años antes, por cuanto visualmente el desplome de los edificios guarda grandes similitudes con la tragedia del World Trade Center, todavía fresca en la memoria de millones de norteamericanos¹⁸⁴:

As at-home viewers, we are voyeurs of this fictional event, yet instantly are transported back in time to 11 September 2001 when Americans —and the world— witnessed the collapsing World Trade Center Towers. (Bonjean 2009: 163)

La escena “breaks down any easy distinction between the War on Drugs and the War on Terror”¹⁸⁵ (Joseph 2013: 226), es decir, establece un claro paralelismo entre

¹⁸⁴ El episodio se emitió el 19 de septiembre de 2004, tres años después del ataque.

¹⁸⁵ “War on terror” es el término que empleó el entonces presidente George W. Bush en su alocución al Congreso de los Estados Unidos pocos días después del atentado del 11 de septiembre para referirse inicialmente a la campaña militar contra los países

ambas guerras y, de alguna manera, las convierte en un único combate cuyo resultado parece incierto. Ambos combates son percibidos como una amenaza biopolítica a la naturaleza de la nación americana, por cuanto

in both cases, race (more specifically the visual markings through which race is supposedly identified) and cultural identity play explicit roles in the identification of the risk-object. (Anderson 2009: 3)

Ambas comparten, además, su carácter de ser conflictos de baja intensidad y de enfrentarse a un enemigo difuso y, aparentemente, inagotable. Con anterioridad nos hemos referido a la imagen que para la policía tiene el West Baltimore, entendido como una *no-go zone*, un área en conflicto permanente, en la que patrullar es como adentrarse en “Fuckin’ Fallujah”. En realidad, no hay grandes diferencias entre las formas en que los soldados americanos se manejan en las calles de Kabul o Bagdad y cómo los policías se desenvuelven en la avenida Lexington, prácticamente como si se tratara de unas fuerzas de ocupación¹⁸⁶: “drug related police work creates an environment in which criminals become the enemies, and neighborhoods become occupied territory” (Cherry 2013: 283-284). La guerra que se desarrolla en el Oriente Medio es muy similar a la que se lleva a cabo en las calles de los centros urbanos norteamericanos, si bien la lucidez de Carver nos recuerda, ya en el primer episodio de la serie, que al combate contra el tráfico de drogas no se le puede siquiera llamar guerra, pues “wars end” (T01 E01), de la misma manera que, tres años después, la guerra contra el terror no parece tener fin.

supuestamente implicados en dicho ataque. Recordemos que su padre, el también presidente George H. Bush hizo de la guerra a las drogas el *leitmotiv* de su mandato.

¹⁸⁶ La militarización de las fuerzas policiales es un fenómeno muy controvertido. Iniciada en la administración Reagan, dentro del contexto de la guerra contra las drogas, las sucesivas administraciones han ido dotando a los cuerpos de policía de equipamiento y unidades muy similares a los del ejército. Numerosos estudios se han hecho eco de esta tendencia (American Civil Liberties Union 2014, Bieler 2016).

La guerra contra las drogas en *The Wire* funciona no sólo como una alegoría y crítica de la guerra contra el terror en la que se embarcó el país tras los atentados del once de septiembre, sino que, a su vez, da claves para entenderla en su totalidad:

Furthermore, *The Wire's* narrative of the War on Drugs is not simply allegorizing and therefore offering a coded criticism of the War on Terror, but unlocking clear narrative similarities that are mutually revealing and instructive. (Keeble y Stacy 2015: 150-151).

Además de servir como espejo del ataque al World Trade Center, la demolición de las torres marca uno de los grandes temas urbanísticos de la serie y, en especial de la tercera temporada: la puesta en marcha de reformas destinadas a mejorar las condiciones de vida de la ciudad. Como el propio alcalde Royce se encarga de señalar momentos antes de apretar el botón que producirá la voladura de los edificios,

“Reform is not just a watchword with my administration (...) No, it’s a philosophy (...) Are you ready for a new Baltimore?”

Las reformas y sus efectos son el motivo central de esta temporada. Desde la campaña de Carcetti hasta el experimento de Colvin de crear una zona libre de drogas, pasando por la nueva concepción que del tráfico de drogas tiene Stringer (quien, a su vez, se embarca en un proceso de reforma personal que lo transforme en un respetado hombre de negocios) la tercera temporada está plagada de iniciativas, institucionales y particulares que pretenden poner remedio a la situación actual. Si la demolición de las torres pretende marcar para Royce el inicio de un nuevo Baltimore, para Stringer Bell es la posibilidad de dar fin a las luchas territoriales y, en consecuencia, evitar la atención policial. Como en otros casos, las medidas previstas no son sino fuente de nuevos problemas, pues la solución a los problemas planteados requiere decisiones que vayan más allá de los cambios cosméticos.

Las ficticias Franklin Terrace Towers, inspiradas en las reales Lexington Terrace¹⁸⁷ (Alvarez 2009: 48), en la avenida del mismo nombre y derribadas en 1996, son el orgullo del clan Barksdale, emblema del poder alcanzado en el barrio, pero también el símbolo del fracaso de las políticas de vivienda de la década de 1960. Como explica Clanfield, estos edificios de viviendas, no sólo en los Estados Unidos, sino en la propia Europa¹⁸⁸ fueron construidos con la intención de “design crime and other social ills out of existence”, si bien el resultado, como hemos visto con anterioridad, desembocó en un rotundo fracaso:

the failure of such projects is the gap between the potential progress they once represented and the intractable problem they have often become. (Clanfield 2009: 38-39)

Desaparecida la heterogeneidad social con la que fueron concebidos, como hemos visto al analizar la obra de Price, se convirtieron en el refugio de aquellos que no podían permitirse otras alternativas. Convertidos en bolsas de pobreza o en supermercados de droga, son percibidos por parte de las autoridades como un tumor que es preciso extirpar para sanar al paciente, olvidándose de que el problema no reside en los edificios sino en un entorno que, más allá del tráfico de sustancias ilícitas, no ofrece alternativas de vida.

Las torres son también un ejemplo de algo que en su conjunto explora *The Wire*: los problemas materiales provocados por el capitalismo globalizado, bajo el cual “machinery, buildings, and even whole urban infrastructures and life-styles are made prematurely obsolescent” (Harvey 1989: 191). Esta obsolescencia es extensible también

¹⁸⁷ El complejo constaba de veintidós edificios de baja altura y cinco torres de apartamentos.

¹⁸⁸ En su artículo “Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel” (Clanfield 2008), el mismo autor analiza el papel que estos bloques de viviendas sociales tienen en la ficción criminal escocesa, concluyendo que más que ser el escenario perfecto para el crimen, estas viviendas son, en sí mismas, un crimen.

a los seres humanos, especialmente a los menos favorecidos, víctimas de una economía que los ha convertido en absolutamente prescindibles.

Para Poot, Bodie y el resto de pequeños traficantes, las torres encarnan el sueño de avanzar en la escala social del clan. Son el pasaporte que les permitirá abandonar la categoría de peones en el juego y convertirse en figuras intermedias en la jerarquía del barrio. Un camino inverso recorre D'Angelo, quien de responsable de una de ellas, fruto de su condición de sobrino de Avon y no de sus méritos, es degradado a jefe del foso debido a un asesinato que comete y que le lleva a juicio. Incrédulo al verse relegado a una posición inferior, pregunta a Stringer la razón de esta decisión: "You show us you can run the Pit, and you'll be back uptown soon enough". (T01 E01)

Llama la atención el uso del lenguaje espacial por el cual se identifican las alturas con el éxito, mientras que cualquier descenso, en particular al nivel de la calle, se entiende como un fracaso, pues es equiparable al simbolismo de la estructura vertical del capitalismo moderno (Lucasi 2009: 137-138).

En este caso, al igual que ocurre con Prez, el castigo de verse depuesto a una posición inferior en la escala jerárquica debido a una mala decisión tiene un valor redentor, pues ambos aprenden de la lección y salen transformados de la experiencia.

Al igual que las Hopewell Houses en *Samaritan*, de Price, despiertan en Danielle la añoranza de un espacio vivido, las Franklin Towers son para Bodie y Poot un *lieu de mémoire*, un lugar que conserva los recuerdos de muchas vidas. Mientras que la administración sólo percibe un amasijo de hormigón y cemento que pronto será reducido a polvo, los jóvenes ven a la gente que allí habita, sus recuerdos y vivencias más íntimas: "Man, my whole life been around them towers. I feel like I don't got no home no more" (T03 E01), exclama Bodie con tristeza, pues la demolición de las torres supone, además de la pérdida del hogar, el fin de los sueños de promoción social dentro de la organización y la premonición de que todo va a ir a peor.

Bodie extiende la identificación entre espacio e identidad a D'Angelo, al que en un principio juzgaba con cierta reticencia al verlo relegado al foso. Cuando elige un motivo floral para su funeral (T02 E09), se decanta finalmente por una corona que represente las Franklin Towers con el número 221 (la numeración del edificio) cruzándolas, en un acto que simboliza la relación con el lugar y el respeto que Bodie reconoce finalmente al difunto:

Bodie's choice of a material tribute reiterates the significance of the Towers in the real-world shaping of identity —the bonds between space and identity fused in a floral arrangement—. (Bonjean 2009: 173)

The pit es también parte de esa sensación de hogar que impregna los bloques de viviendas sociales. Además de las escenas cotidianas de madres paseando carritos con niños o de ropa tendida en las ventanas de los edificios que rodean el trasiego de adictos en busca de una dosis, símbolo de que en ese supermercado de la droga hay vidas cotidianas, otro elemento concentra toda nuestra atención en todas las escenas filmadas en el foso: el sofá desde el que D'Angelo, Bodie y Poot presiden toda la actividad circundante. Recordando a Benjamin cuando se refería a la naturaleza reveladora de los lugares más triviales, el mueble, una reliquia de la década de 1970, es significativo no sólo por cuanto su llamativo color naranja lo convierte en una referencia visual principal para el espectador, sino por el valor simbólico atribuido:

this is not merely an anonymous crime scene, but a place where ordinary life goes on. This may be an area where drugs are bought and sold, but it is not positioned as a murky underworld. (Speidel 2009: 4)

Se trata de un recordatorio de un tiempo en el que el crack y la heroína apenas habían hecho su aparición en los *projects* y humaniza de alguna manera la imagen de sus residentes como traficantes, evocando un tiempo en el que la vida allí era similar a la de cualquier hogar “normal”. Tiene, además, otra función: la presencia del sillón humaniza el espacio, es decir, lo convierte en *place*, un lugar que, para los jóvenes traficantes, aunque se encuentre en el medio de la calle, es el equivalente del cuarto de estar del hogar y que, en consecuencia, proporciona la sensación de familia de la que carecen estos jóvenes (Gibb y Sabin 2009: 11).

Williams incide también en la idea del sillón como un símbolo fallido de hogar, pero además destaca su función como el lugar desde el que se dirigen las actividades del foso y que ofrece un punto de observación panóptico que permite supervisar todo lo que allí acontece (2014: 217).

La voladura de las torres marca también el cambio de orientación en el tráfico de drogas. Aprovechando la estancia en prisión de Avon, Stringer asume la responsabilidad de la organización y decide abordar el negocio desde una nueva perspectiva: concentrarse en la calidad del producto en lugar de acumular territorio, como habían hecho hasta entonces. Fruto de sus estudios de economía en el Baltimore County Community College, Stringer se embarca en su propio proceso de reforma que pasa por poner en marcha una cooperativa mediante la cual adquirir las drogas a mejor precio y, de esta forma, dejar que sea la ley de la oferta y la demanda la que determine la posición de cada una de las bandas de traficantes en el mercado. Al igual que las otras iniciativas que pretenden cambiar el *statu quo*, la reforma de Bell desembocará en el fracaso y en definitiva, en su propia muerte. La renuncia al territorio despoja a Stringer de su identidad para convertirlo en alguien que deja de ser aceptado por los suyos y no consigue serlo por aquellos a quienes pretende imitar en su afán de legitimidad. Para Avon, quien una vez que conoce sus proyectos de negocios se convierte en “a man without a country”, será la constatación de que el vínculo que los unía se ha roto para siempre. Para el barrio, la caída del clan Barksdale supondrá el triunfo de Marlo Stanfield y la llegada de una organización más cruel y dañina para el West Baltimore. Este es, en definitiva, el lado más pesimista de *The Wire*: la confirmación de que las reformas individuales, si no van acompañadas de profundos cambios estructurales, están abocadas al fracaso.

8.4.4. La ausencia de servicios: ‘*We ain’t got no yard.*’ (T03 E11).

La voladura de las torres y la construcción de nuevas viviendas no es la solución para el West Baltimore. Como afirma Pusca, las intervenciones en el barrio consistentes

en demoler y edificar —en lo que recuerda a la explicación que Olson da de los ciclos económicos de la ciudad, caracterizados por el *boom and bust*— resultaron ser “not only unsuccessful but also clearly deeply damaging to the urban and social infrastructure of the city” (2015: 161), pues agravaron los problemas de los barrios. Frente a soluciones más imaginativas como programas de rehabilitación y conservación de los vecindarios, ha prevalecido el criterio económico, que las ha descartado por considerarlas poco eficientes, a pesar de que autores como Harvey proponían, ya en 1988, soluciones de este tipo:

The idea of reclaiming old neighbourhoods —particularly those with a high quality housing stock— for impoverished populations has been abandoned even though it could make much economic and environmental sense. (Harvey 1989: 135)

De esta forma, la condición de gueto de los centros urbanos se refuerza, pues no se les ofrece a los residentes alternativas laborales y sociales. La falta de inversiones en la *inner city* se traduce también en la carencia absoluta de servicios en estos barrios.

Es cierto que, como ya hemos señalado anteriormente, el declive comercial en muchas ciudades americanas comenzó a partir de la década de 1950. A las primeras construcciones de grandes *malls* en las afueras, se sumaron las revueltas raciales de la década de 1960, que dejaron un panorama de ruinas y tiendas saqueadas y quemadas en muchos de los barrios de mayor concentración demográfica de afroamericanos, como hemos visto anteriormente en *Hard Revolution*, de Pelecanos, no recuperándose en muchos casos jamás. El fenómeno no es exclusivo de las ciudades analizadas hasta ahora, puesto que es visible en la mayor parte de centros urbanos estadounidenses. A este respecto, valga como ejemplo la descripción que del Little Rock, Arkansas de la década de 1990 hace el irlandés John Connolly en la última entrega de su detective Charlie Parker¹⁸⁹:

Pruitt Dix’s apartment building wasn’t anything to write home about, not unless the folks at home were really interested in poor workmanship and social decline. It stood at a nexus of fortified grocery and liquor stores; of restaurants selling food that managed to be both cheap and overpriced; of dwellings that seemed destined

¹⁸⁹ Protagonista de, hasta ahora, dieciocho entregas, Parker es un expolicía de Nueva York reconvertido en investigador privado en Portland (Maine) tras el asesinato de su mujer e hija.

to remain forever for sale until they fell into decay; and of patches of wasteground that were awaiting development in the same way the dead await the promise of resurrection. (2020: 322)

Como vemos, podría estar refiriéndose a cualquier sección del West Baltimore, en cuanto ambos comparten la misma sensación de desolación y abandono, de un lugar condenado al olvido y la desaparición.

Aludíamos anteriormente a la ausencia de no-lugares en *The Wire*. Si hacemos extensible esa condición a las franquicias habituales en nuestras ciudades, entendidos como lugares sin ninguna vinculación al entorno e idénticos los unos a los otros, independientemente de su localización, llama la atención que ninguna de las cadenas rápidas de restauración o de comercios está presente en el West Baltimore: no hay Starbucks o McDonald's, ni Footlocker o Walgreens. Cuando los jóvenes del barrio quieren realizar compras o comer una hamburguesa no les queda más remedio que desplazarse hasta el centro gentrificado. El hecho es significativo por cuanto refuerza la idea del abandono al que están sometidos los centros urbanos de muchas ciudades. Las grandes compañías consideran que estas zonas no son rentables o son demasiado peligrosas para mantener un negocio, por lo que apenas hay supermercados o comercios de ningún tipo. Más allá de funerarias, como la que utiliza Stringer para llevar a cabo sus reuniones, clubs de estriptis como Orlando's, sede informal del clan Barksdale, o tugurios como el taller de reparaciones de relojes y pequeños electrodomésticos en el que Proposition Joe lleva a cabo sus negocios, el único —y escaso— comercio visible son tiendas como la que posee Rodney en *Clockers*, o la que posee Andre, muy similar a la que es el escenario del asesinato de Omar, pequeños colmados amurallados por protecciones de plexiglás que surten de productos como cigarrillos, golosinas o comidas preparadas. Además del efecto que sobre la salud de la población tiene el hecho de carecer de acceso a productos frescos básicos¹⁹⁰, esta ausencia es otro elemento más que contribuye a la marginación de estas zonas.

¹⁹⁰ Uno de ellos es el problema del sobrepeso en la población infantil en áreas que han sido calificadas como "food deserts". (Beilenson y McGuire 2013: 136)

La ausencia de servicios no se limita exclusivamente a los comercios, pues se extiende a otras dotaciones imprescindibles en cualquier zona habitada. No hay siquiera bares o, si los hay, resultan inalcanzables para una parte importante de la población, que ha de utilizar las esquinas como espacio de solaz, tal y como nos recuerda Colvin al referirse a la prohibición de consumir alcohol en la calle, anticipo del experimento de Hamsterdam, en el segundo episodio de la temporada tercera, “the corner is, and it was, and it always will be... the poor man’s lounge”. En otros casos, no existen directamente, como es el caso de las entidades financieras. Recordemos al respecto la escena en *Shoedog* en la que Constantine se extraña de que el objetivo del atraco no es una oficina bancaria, sino una licorería, el banco de los pobres, pues es el lugar en el que se cobran los cheques de la asistencia social. El barrio está dotado de algún otro servicio, como son las escuelas, pero su funcionamiento es tan deficiente que el impacto en la comunidad es mínimo. Quizás el caso más sintomático sea el de la falta de instalaciones recreativas, de zonas de esparcimiento y de práctica de deportes que puedan proporcionar alternativas a los jóvenes.

Bien es cierto que algún parque aparece en la serie, por ejemplo en la temporada tercera, pero el hecho de que sea el lugar elegido por Marlo para reunirse con sus secuaces, evitando así la posibilidad de ser sometidos a escuchas policiales, lo hace impracticable para cualquier actividad de ocio. En la última conversación que mantienen Avon y Stringer, en la terraza del lujoso apartamento del primero, con unas magníficas vistas de la ciudad, aquel le recuerda a Bell un episodio de su infancia en el que este robó en una ocasión un juego de bádminton:

‘I told your ass not to steal the badminton set! What you gonna do...with a fuckin'...net and a racquet...we ain't got no yard?’. (T03 E11)

Además del carácter simbólico que este hecho tiene en cuanto a mostrarnos las ambiciones de movilidad social y espacial de Stringer (Clanfield 2009: 45), es otro ejemplo más de que las inversiones de la ciudad no van dirigidas a proporcionar instalaciones deportivas o recreativas a los vecindarios menos favorecidos de la ciudad, de tal forma que las posibilidades de ocio pasan por las desvencijadas canchas en la Franklin Terrace o por iniciativas particulares, como la de Dennis “Cutty” Wise, el ex

miembro del clan Barksdale, que al terminar su estancia en prisión decide poner en marcha un gimnasio de boxeo para los jóvenes del barrio.

A pesar de los numerosos elogios que la serie ha recogido, también se han alzado voces críticas, especialmente aquellas que acusan a la serie de excesivamente pesimista y de ofrecer un retrato desesperanzado de la vida urbana americana. A la cabeza de las mismas destacan John Atlas, del National Housing Institute y Peter Dreier, del Occidental College de Los Ángeles, quienes en 2009 escribieron un artículo en el que, sin obviar los méritos de *The Wire*, insistían en la dimensión nihilista de esta y en lo que calificaban como cinismo de la misma:

The city portrayed in *The Wire* is a dystopian nightmare, a web of oppression and social pathology that is impossible to escape. *The Wire's* unrelentingly bleak portrayal missed what's hopeful in Baltimore and, indeed, in other major American cities. (2009: 230)

La visión extremadamente cruda y descarnada de los barrios de Baltimore es para el cineasta y estudioso Andre Seewood uno de los motivos por los que critica a la serie, pues considera que esta imagen puede conducir al espectador a concluir que los problemas de la ciudad son de hecho irresolubles ¹⁹¹.

Por su parte, el sociólogo Elijah Anderson destaca lo que la serie conscientemente ha omitido, pues esta “always seems to leave something important out. What they have left out are the decent people” (Bowden 2008). No obstante, hay algunos casos que demuestran que hay posibilidades de escape de ese destino fatídico. El más sobresaliente quizás sea Namond. Destinado a seguir la trayectoria de su padre pero carente del carácter de este, encuentra su tabla de salvación en Colvin, quien ve en él un potencial que no le servirá en las calles. Namond es adoptado por el ex policía, quien le facilita los estudios y le proporciona unas posibilidades que le permiten llegar a ser un joven aparentemente modelo. Bubbles es otro ejemplo de redención desde el momento en que

¹⁹¹ “(*The Wire* is) unrelentingly grim and this actually contributes to the perception of urban problems as insurmountable.” (2008: 155)

abandona su adicción y comienza una vida limpia. En su calvario por dejar las drogas y volver a ser aceptado por su hermana, consigue abandonar el sótano¹⁹² en el que esta le permitía dormir para incorporarse a la vida familiar en la planta superior de la casa, en una metáfora espacial que entendemos como una ascensión a una nueva vida.

Un último ejemplo es Cutty. La estancia en prisión le ha hecho reflexionar y considerar que es el momento de empezar una nueva vida, especialmente cuando descubre que la calle no se rige por las mismas normas que antes de ser encarcelado. Prueba varios oficios, desde jardinero hasta oficial de absentismo escolar, pero ninguno le satisface hasta que decide poner en marcha su proyecto. El personaje, aportación personal de Pelecanos, es “one of the rare characters in *The Wire* who gets (to the other side)” (Antholis 2019) y es uno de los escasos momentos de esperanza en una temporada tan aciaga como es la tercera. Inspirado en Lorenzo Brown, el protagonista de *Drama City*, Cutty se redime ofreciendo la posibilidad a otros de olvidarse, mediante el deporte, del despiadado entorno en el que viven. Después de numerosas trabas burocráticas, Cutty convierte uno de los muchos *vacants* del barrio en uno de los pocos espacios comunitarios alternativos a la vida en las esquinas.

El gimnasio nos explica también que las formas de generar espacios en la ciudad son muy diferentes, especialmente si se trata de iniciativas individuales no contempladas por las instituciones. Así como los proyectos de Bell, la rehabilitación de edificios en el centro para su posterior conversión en lujosos apartamentos y de los que hablaremos después, cuentan con la aprobación e implicación de la iniciativa privada y del ayuntamiento, el gimnasio, por el contrario, ha de sufrir un proceso tedioso y complejo hasta obtener los permisos pertinentes para su funcionamiento. Desde el momento en que el diácono le da la idea, Cutty comienza un largo peregrinaje por las dependencias municipales en busca de los permisos necesarios para una apertura que parece una quimera. Será necesaria la intervención del delegado Watkins, amigo personal del

¹⁹² Conrad Gaskins, uno de los personajes de *The Night Gardener*, de Pelecanos, vive, al igual que Bubbles, en el sótano de casa de su hermana. Como Cutty Wise, trabaja cuidando jardines al tiempo que se rehabilita de su adicción a las drogas.

diácono —en otro guiño a la idea del *Smalltimore*, y en un nuevo ejemplo de los males que aquejan a la administración municipal— lo que permitirá finalmente desenredar la maraña burocrática y aprobar la apertura. Finalmente, ante la falta de ayudas, Cutty se verá obligado a recurrir a Avon Barksdale para sufragar el material deportivo necesario para su funcionamiento, otro nuevo caso del abandono al que están sometidas estas áreas:

The fact that it takes drug profits to support facilities to divert youth from the drug trade implies an indictment of official neglect of the importance of recreational opportunity. (Clanfield 2009: 45)

Es reseñable también la implicación de Barksdale con su comunidad, pues no sólo subvenciona el equipamiento del gimnasio, sino que también ofrece barbacoas a los vecinos y organiza un partido de baloncesto anual que enfrenta al West Baltimore con el East Baltimore, en lo que puede considerarse la única tregua en la cruenta guerra que ambos barrios mantienen por hacerse con el monopolio del tráfico de drogas. La figura del gánster filántropo tiene una larga tradición en el mundo del hampa¹⁹³ y, en este sentido, los guetos afroamericanos no son una excepción. Posiblemente uno de los primeros gánsteres negros en iniciar la tradición fue “Bumpy” Johnson, llamado el padrino de Harlem, en las décadas de 1950 y 1960. Johnson, quien ha tenido una destacada presencia en la pantalla¹⁹⁴, además de aliarse con la mafia italiana para controlar el tráfico de heroína en Harlem, era célebre por pagar la educación de jóvenes del barrio o regalar comida en navidad. De hecho, en *The Wire* aparece mencionado en el episodio segundo de la tercera temporada, *All Due Respect*, el primero que escribió Price, en la escena en la que Tree es asesinado por un secuaz de Cheese, cuando aquel explica a otros jóvenes quién era Bumpy, al que describe como “the baddest nigger of all times”. En

¹⁹³ Algunos ejemplos de esta tradición incluyen a Al Capone, quien abrió un comedor de beneficencia en el Chicago de la década de 1930 para paliar los efectos de la Gran Depresión (Klein 2019), o a Pablo Escobar, quien construyó escuelas e iglesias en las zonas más desfavorecidas de Medellín.

¹⁹⁴ Además de ser el protagonista de la serie de televisión *Godfather of Harlem* (Brancato 2019), aparece en películas tan destacadas como *Shaft* (Parks 1971), *The Cotton Club* (Coppola 1984) o *American Gangster* (Scott 2007).

esta tradición de ayudar a la comunidad, Avon será sustituido por Marlo una vez que ingrese en prisión. Al inicio de la cuarta temporada veremos a este repartir dinero a los niños del barrio para material escolar ante el inicio de curso.

Estas actitudes son, en definitiva, otro reflejo más de la economía paralela que permite la subsistencia en estos barrios, abandonados por las instituciones y dejados a la suerte de figuras como Barksdale o Marlo, quienes acaban sustituyendo al estado, bien como principales empleadores, bien como proveedores de asistencia social.

8.4.5. Las casas abandonadas: *'Chris and Snoop walked him down an alley. He in a vacant now.'* (T04 E10).

Incluso barrios tan desolados como el West Baltimore son espacios dinámicos, cambiantes. Uno de los aciertos de *The Wire* es mostrarnos Baltimore como un ente proteico, en constante cambio, sometido a tensiones y transformaciones que reconfiguran constantemente la ciudad:

It attempts to understand the city as a dynamic, contingent space that is constantly being remade by the diverse individuals traveling its terrain. (Hsu 2011: 514)

Pese al abandono al que se ven sometidos por las autoridades, hay iniciativas particulares que logran transformar estos espacios. En algunas ocasiones, las transformaciones son efímeras, mientras que en otras, los cambios tienen una influencia importante en el devenir del barrio.

Al primer grupo pertenecen acciones como el mencionado partido de baloncesto anual que enfrenta al West con el East Side. Organizado por Avon Barksdale y Proposition Joe, el perdedor ha de pagar una fiesta que se celebra la semana posterior al partido en el parque de Druid Hill y a la que están invitados vecinos de ambos barrios. Es un acontecimiento por cuanto durante dos días se produce una de las escasas treguas entre

las bandas rivales: no hay adictos en busca de su dosis ni discusiones entre bandas. La actividad del tráfico de drogas se paraliza de tal manera que coge por sorpresa a Herc y Carver, apostados en un tejado y tan perplejos ante la tranquilidad de la zona que por un momento piensan que la guerra ha terminado. Durante un par de horas la vida — suponemos que en ambos barrios, pues no se nos muestra al East Side— recupera una normalidad desconocida. Utilizando el término acuñado por Harvey, me atrevería a calificarlo de un espacio de esperanza (*space of hope*), fugaz, breve, pero, en el que por un momento, las facciones rivales aparcan sus diferencias y entre los espectadores del partido conviven policías y traficantes, vecinos y adictos, olvidando los problemas y haciendo posible una convivencia inalcanzable diariamente.

Otro de los espacios que podrían entrar en esta categoría es el gimnasio puesto en marcha por Cutty Wise al que nos hemos referido con anterioridad, al ofrecer una alternativa a los jóvenes del barrio, carentes de todo tipo de infraestructuras para la práctica del deporte; así como la casa deshabitada en la que Wallace cuida de varios niños, posiblemente una de las escenas más entrañables de toda la serie. Recordemos que, en un contraste de emociones muy característico de la serie¹⁹⁵, la escena se inicia con el cuerpo mutilado de Brandon, el novio de Omar, sobre el capó de un vehículo. La cámara se detiene en las terribles desfiguraciones que ha sufrido para dirigirse a continuación a un cable naranja que cuelga en una de las esquinas de la dantesca escena. Ese cable — otra alusión aquí a *the wire* como hilo que une los destinos y las vidas de muchos de los personajes— lleva a la ventana de una vivienda en la que un despertador levanta a Wallace. En un entorno desvencijado, inicia su rutina diaria de higiene personal, a pesar de la carencia de agua corriente, y comienza a despertar al resto de los habitantes de la casa: Poot, en primer lugar, para, a continuación, entrar en una habitación en la que entre montones de ropa sucia y colchones viejos duerme un número indeterminado de niños, a los que, cual sargento de guardia, levanta a la voz de:

“Y’all know what happens if you don’t go to school? Soon enough, they’re gonna be callin’ around and all y’all gonna end up in foster care.” (T01 E06)

¹⁹⁵ Este tipo de contrastes son una de las razones por las que Linda Williams califica a la serie de melodrama.

Es decir, es responsable de que vayan al colegio bajo la amenaza de que, de no hacerlo, irán a una casa de acogida. Una vez vestidos, desfilan ante una vieja nevera —enganchada al cable naranja, única fuente de energía de la casa— de la que saca envases de zumo que reparte a cada uno de ellos junto a una bolsa de patatas fritas para finalmente ponerlos rumbo a la escuela.

La escena tiene múltiples interpretaciones: desde las diferencias de estilo de vida entre las altas jerarquías del tráfico de drogas y los peones, reflejo de un sistema que maltrata al trabajador de la misma manera que el entorno corporativo más despiadado; hasta la madurez de Wallace, un casi-niño que ha sido capaz de adoptar el rol de adulto responsable de un grupo de seis niños; pasando por la conversión de un espacio tétrico, inhabitable, en lo más parecido a un hogar, un “lugar” humanizado, para esos a los que suponemos hijos de adictos o de víctimas de la guerra entre bandas.

Como hemos mencionado con anterioridad, las casas abandonadas, las *vacants*, son un serio problema en Baltimore. No hay unanimidad en cuanto al número de viviendas en estas condiciones, pues para el ayuntamiento de la ciudad, el número censado en este momento es de exactamente 16.672 (Baltimore City 2020), mientras que la Oficina del Censo de los Estados Unidos, en 2010 elevaba esta cifra hasta las 46.782 e incluso en otros casos se habla de hasta cincuenta mil (Lanahan 2008: 25). La disparidad obedece a los estrictos criterios que el ayuntamiento de la ciudad aplica para calificar una vivienda como *vacant*. Según la normativa municipal, el edificio tiene que estar, en primer lugar, desocupado y, además, ser inseguro o inadecuado para trabajar o vivir en él, o haber recibido seis notificaciones de incumplimiento de las regulaciones locales, o no haber solventado dos incumplimientos de estas. Por su parte, las asociaciones de vecinos de la ciudad cifran el número real en torno a treinta y una mil, explicando que el ayuntamiento minimiza al problema al no incluir aquellas viviendas que, aun desocupadas, no han sido declaradas como tales («How does Baltimore count vacant buildings? Counting vacant buildings depends on how you define a vacant building.» 2016).

Uno de los símbolos de Baltimore —de manera similar a Washington D.C.— son las típicas *row houses*¹⁹⁶, casas de dos plantas en hileras, que conforman muchos de los barrios tradicionales de Baltimore. Son parte del paisaje de la ciudad y, como tales, existe un fuerte vínculo entre estos edificios y la identidad local (Clanfield 2009: 41). No extraña, por tanto, que la serie comience en una de ellas y su presencia sea constante a lo largo de los episodios. El abandono de estas tiene una función metonímica, pues actúa como reflejo de la situación del West Baltimore y, por extensión, de la ciudad real.

Además de funcionar como espacios de esperanza en algunas ocasiones (Wallace y Cutty), las casas abandonadas son también una fuente de ingresos para aquellos que no pueden o no quieren entrar en el tráfico de drogas. Para Bubbles y otros como él, el dinero para costear su hábito procede de todo aquello que se pueda sacar de estas *vacants*: radiadores de hierro, marcos de ventanas, tuberías... cualquier pieza metálica es convertible en los dólares suficientes para comprar una dosis. Esta práctica, que anteriormente hemos visto al hablar de *Clockers* de Price, en la que un grupo de adictos saquea regularmente el hospital abandonado, la documentó el propio Simon en un reportaje que escribió para *The Baltimore Sun*, en el que bajo el título *The Metal Men* (Simon 1995), relató su experiencia con varios de estos adictos en su búsqueda de chatarra por los barrios de la ciudad.

Pero la función más destacable de estas viviendas es, más que como espacios de esperanza, la de espacios de desesperanza y muerte, la de cementerios en los que esconder los cuerpos de rivales, delatores o víctimas al azar. Una de las enseñanzas que Marlo extrae de Stringer es que la presencia de cadáveres en las calles repercute muy negativamente en el tráfico de drogas, pues atrae la atención de la policía y, en consecuencia, los ritmos habituales de suministros, entregas y ventas se ven afectados.

¹⁹⁶ Es la ciudad americana con más edificios de este tipo. Se comenzaron a construir a partir de finales del siglo XVIII, siguiendo el modelo inglés de casas adosadas. Hasta la década de 1950, en que se abandonó su construcción, fueron el tipo de edificación más habitual en la ciudad. Debido al elevado número de ellas, Baltimore fue durante muchos años la ciudad con mayor porcentaje de propietarios de viviendas (Belfoure y Hayward 2001: 1-4).

Mientras que Bell opta por evitar los conflictos, Stanfield decide hacer desaparecer a las víctimas, y para ello hará uso de la gran cantidad de viviendas abandonadas disponibles en el barrio.

No es, no obstante, el primer caso en el que aparecen cuerpos en estas casas desiertas. Al final de la tercera temporada, en lo que parece un anticipo de lo que se avecina en la siguiente, entre las ruinas de lo que fue el experimento de Hamsterdam, al que nos referiremos a continuación, aparece el cadáver de Johnny, el compañero blanco de Bubbles en uno de esos edificios abandonados. Al inicio de la serie, en su primer episodio se hace ya referencia a un cuerpo en descomposición en las Poe Homes, un complejo de viviendas sociales en la calle Lexington y que será uno de los escenarios de la trama inicial¹⁹⁷. En ellas trabaja como operario de mantenimiento William Gant, el único testigo que declara en el juicio que se sigue contra D'Angelo por el asesinato de Pooh. A pesar de su testimonio, D'Angelo resulta absuelto y tres días más tarde Gant es asesinado en North Amity Street, a escasos metros de la casa natal y museo de Edgar Allan Poe.

Demasiadas referencias a Poe para que resulten meras casualidades. Recordemos también que una de las escasas escenas cómicas de la serie tiene como motivo un malentendido entre un turista y uno de los empleados de Barksdale, que nos muestra la distancia entre la ciudad real y la ciudad atracción. El visitante le pregunta por la localización de la casa natal del escritor, pero el joven entiende que le está preguntado por el complejo de viviendas Poe o, dada la similitud fonética, por una *po'(or) house*, por una casa pobre. La respuesta de este ('I'm like, 'Unc, you kidding? Look around, take your pick') [T03 E01], va más allá del ingenio verbal, pues describe el paisaje alrededor como un páramo de pobreza material. Entendemos, por tanto, que cualquier vivienda del West

¹⁹⁷ Construido en la década de 1930, fue el primer complejo de viviendas sociales de la ciudad de Baltimore (Clanfield 2009: 41).

Baltimore puede ser calificada como pobre¹⁹⁸. En el comentario al episodio, el propio Simon sugiere que estas viviendas abandonadas de Baltimore son pobres “in that they stand for communities once built in and around them but now hauntingly absent” (Clanfield 2009: 41), es decir representan la carencia que para la ciudad supone la pérdida de estos vecindarios. El diálogo es también premonitorio de lo que ocurrirá en las siguientes temporadas, pues veremos como estas viviendas son utilizadas como lugar de enterramiento, transformándose así en el escenario de uno de los muchos relatos del escritor en los que se sepultan o emparedan cuerpos en viviendas; es decir, en una auténtica casa de Poe.

Utilizar paredes, sótanos y otras dependencias ocultas para esconder cuerpos es uno de los motivos más habituales en los relatos de horror de Edgar Allan Poe. Conocido es su horror a ser enterrado vivo, creencia muy común en la época (J. G. Kennedy 1977), que le llevó a abordar el tema en dos relatos, *The Premature Burial* (1844) y *The Cask of Amontillado* (1846), en los que las víctimas son encerradas vivas en estancias tapiadas. En otros relatos se trata de cadáveres, como en *The Fall of the House of Usher* (1839) o *The Black Cat*¹⁹⁹ (1843), es decir, la misma práctica que Chris y Snoop llevan a cabo a lo largo de la cuarta temporada. Además de establecer un vínculo entre el pasado y el presente de Baltimore a través de su más famoso escritor, las andanzas de esta peculiar pareja van a dotar a las *vacants* de una dimensión adicional: lo que Clanfield ha denominado “the architectural uncanniness”, es decir, lo arquitectónicamente sobrenatural e insólito, que nace “from the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so” (Vidler 1992: 6). Visualmente, la serie juega con el aspecto fantasmagórico de estas dos figuras tan dispares, una cargada con la pistola de

¹⁹⁸ D'Eramo sostiene que la vivienda es una reflejo de sus moradores: “a shabby, run-down house is indicative of a sloppy, lazy I. It almost goes without saying that only a seedy, dissolute (and poor?) individual would live in a dilapidated dwelling”. (2003: 69)

¹⁹⁹ Laura Lippman incluyó en la antología *Baltimore Noir* su relato *Easy as A-B-C* en el que la gentrificación de Locust Point se mezcla con *The Black Cat*. Un constructor tiene un *affaire* con la clienta que le ha encargado la renovación de su vivienda. Cuando ella quiere terminar la relación, una vez acabada la restauración de la casa, él decide estrangularla y, tras cubrir el cuerpo con cal, emparedar el cuerpo en el sótano (2006: 18-32).

clavos para volver a tapiar la entrada a la vivienda abandonada y la cal para evitar los olores del cadáver, la otra con un farol para iluminar la escena. Como si se tratara de un negativo de los infames ladrones de cuerpos del siglo XIX, los conocidos como *Resurrection Men*²⁰⁰, o un reflejo de las últimas andanzas de unos modernos Burke y Hare²⁰¹, su actividad se centra en eliminar rivales y esconder sus cuerpos. Al convertir las casas abandonadas en necrópolis, continúan la tradición de las casas espectrales tan habituales en la obra de Poe, adquiriendo una dimensión “as metonyms for the ordeals of the living neglected people of the area” (Clanfield 2009: 46).

Me interesa aquí también destacar el aspecto de los vivos abandonados, con un elemento que, a mi juicio, no ha sido tenido en excesiva consideración. Todas las *vacants* —o, al menos, las así calificadas por el ayuntamiento— muestran un cartel en el que se puede leer:

NO TRESPASSING
PRIVATE PROPERTY
NO LOITERING
IF ANIMAL TRAPPED CALL 410-844-6286.

En una ciudad en la que se puede considerar pobre a una cuarta parte de su población, en la que el número de los sin hogar o habitando viviendas abandonadas o en condiciones muy precarias es tan significativo, parece irónico que la preocupación de los desbordados

²⁰⁰ También llamados *body snatchers*, estos personajes robaban cadáveres para proveer a las facultades de Medicina, necesitadas de cuerpos para sus prácticas de anatomía. Uno de los personajes de *A Tale of Two Cities*, Jerry Cruncher, se dedica a esta práctica. Otro elemento más para añadir al “Dickensian aspect” al que se refieren los periodistas de *The Baltimore Sun*.

²⁰¹ William Burke y William Hare fueron dos ladrones de cuerpo escoceses ajusticiados en 1828. Si bien comenzaron robando cadáveres, la alta demanda que la Facultad de Medicina de Edimburgo, por entonces una de las más importantes de Europa, requería para sus prácticas, los condujo al asesinato indiscriminado para satisfacer los encargos. En el imaginario escocés tienen un lugar destacado, habiendo sido objeto de un relato de Robert Louis Stevenson, *The Body Snatcher* (1884); y apareciendo con frecuencia en la narrativa de Ian Rankin, quien tituló la decimotercera entrega del inspector Rebus *Resurrection Men* (2002), en clara alusión a ambos.

servicios municipales sea la posibilidad de que un animal quede encerrado. Es una muestra más de la disociación entre los dos Baltimore: el real, desatendido y abandonado, y el institucional, que hace oídos sordos a los problemas que la acucian.

8.4.6. “Hamsterdam” o la heterotopía: *‘Vincent Street is like Switzerland or Amsterdam.’*

‘What the fuck is that?’

‘It’s one of those countries where drugs are legal’. (T03 E04)

Al igual que Chris y Snoop alteran el espacio, convirtiendo estas viviendas en sepulcros, lo cual sirve para “animate the anthropomorphic qualities of the vacants” (Clanfield 2009: 46), otras actuaciones modifican también la morfología de estas zonas de la ciudad, aunque sólo sea temporalmente. Una de ellas se produce en el curso de la operación en la que Kima acompaña infiltrada a Orlando, el propietario nominal del club en el que se reúne el clan Barksdale, para una compra de drogas. Varios vehículos policiales siguen de lejos al coche en el que se desplazan, confiados en que el micrófono oculto de su compañera les dará su localización continuamente. Desgraciadamente para ellos, el proveedor de las drogas se muestra sospechoso desde el inicio y sube el volumen de la radio, impidiendo que Kima informe del itinerario. A través de las escuchas oyen un disparo y, alarmados corren a socorrerla, pero no pueden encontrarla, pues las últimas referencias que han obtenido son confusas. Finalmente, han de recurrir a un helicóptero, pero es McNulty, “el único que se puede mover en el patchwork imposible que es la ciudad posmoderna” (De Felipe 2016), el que primero da con el paradero de la herida. Habremos de esperar al episodio siguiente, con la llegada de Rawls, para entender el por qué de la pérdida: los *hoppers*²⁰² habían movido las típicas señales que indican calle y dirección en

²⁰² En el quinto episodio de la cuarta temporada, Colvin hace una distinción entre *stoop boys* (los que no salen del umbral de su casa) y *corner boys*, los que se mueven por las esquinas. Estos pueden dividirse en *hoppers*, que son los que rondan por las esquinas, en

las ciudades americanas, desorientando por completo a los policías. El incidente es significativo por cuanto muestra la fragilidad del conocimiento que del territorio en el que han de moverse muestran las fuerzas policiales, quienes a pesar del despliegue tecnológico de mecanismos de vigilancia son confundidas por un simple gesto mecánico, revelando así su incomprensión hacia el espacio en el que han de hacer prevalecer la ley. De alguna forma, es otro reflejo de ese “bad policing” al que ha aludido en ocasiones Simon, habiendo dejado a un lado los lazos con la comunidad a la que debe servir.

No obstante, el caso más llamativo de modificación del espacio es el experimento que el mayor Colvin lleva a cabo en unas manzanas de casas abandonadas de la calle Vincent²⁰³, que hay que inscribir en las dinámicas de cambio que impregnan la serie. Recordemos que al inicio de la temporada el policía se dirige en coche hacia su casa cuando, al parar en un semáforo, es abordado por el quizás más incapaz de los jóvenes traficantes del barrio, quien le ofrece una dosis de heroína. Posteriormente, es denostado públicamente por el jefe Rawls en la reunión semanal en la que los comandantes de cada distrito informan de las tasas de delitos, por negarse a manipular las estadísticas. Poco después asiste a una reunión vecinal en la que, ante las quejas de los residentes, admite que prácticamente nada puede hacer para solucionar la presencia de traficantes en las esquinas. Finalmente, al cabo de unos días, el agente Dozerman, perteneciente a su comisaría, resulta herido de bala en una de las habituales operaciones contra la tráfico de drogas en la zona. Ante la ineficacia de las medidas policiales, Colvin decide intentar algo radicalmente distinto: utilizar unas manzanas deshabitadas del barrio para crear una zona libre de drogas y, de esta forma, alejar de las esquinas a traficantes y consumidores y recuperar el ritmo normal de la calle.

algunos casos haciendo labores de vigilancia; y *slingers*, que son los que trafican (Hanson 2012: 203).

²⁰³ Aunque situado en la ficción en el West Baltimore, el escenario de la grabación real fue entre las calles Bond y Broadway, en el East Baltimore. Toda la manzana fue demolida posteriormente.

En realidad, el experimento no es más que una ampliación de una práctica que ha facilitado la convivencia en el barrio: la bolsa de papel marrón que cubre la botella y, de esta forma, impide que se incumpla la prohibición de beber en la calle. Al ocultar el licor, no existe la infracción. De la misma manera, al restringir el tráfico y consumo de drogas a una zona deshabitada del barrio, el delito deja de serlo. De esta forma, confinando la actividad ilegal a una zona apartada se garantiza la tranquilidad del resto del barrio, libre de la presencia de maleantes.

El experimento, aunque parcialmente basado en la postura de Kurt Schmoke, el primer alcalde negro de la ciudad, quien propuso abordar el problema de las drogas en la ciudad como un problema sanitario y no policial, abogando en última instancia por la descriminalización del consumo de drogas blandas, no debería sorprendernos en un momento en que la creación de zonas de exclusión es algo que se ha practicado en otras ciudades americanas. En este sentido, parece pertinente mencionar el caso de Skid Row, en Los Ángeles: un área de una extensión de cincuenta manzanas del centro de la ciudad, a poco más de un kilómetro del ayuntamiento, que concentra la mayor población de sin techo de los Estados Unidos²⁰⁴. Refugio de trabajadores temporales y de veteranos de guerra desempleados, a partir de la década de 1970 se convirtió —nunca de manera oficial— en una “zona de contención” a la que se desviaban los vagabundos y mendigos de la ciudad. Para Davis, se trata de áreas de la ciudad “designed to quarantine potentially epidemic social problems, or more usually, social types” (Davis 1998: 384), en las que se pretende confinar en un territorio delimitado aquello que se percibe como una amenaza. Frente al gueto orgánico, producto de años de políticas de abandono del centro urbano, Hamsterdam respondería al concepto de gueto prefabricado (Corkin 2017:132), un artificio mediante el cual se trasladan todos los problemas de la *inner city* a un espacio designado. En este sentido, al igual que los *projects*, funcionan como una metáfora de la ciudad entendida como organismo, que ante una enfermedad reacciona sacrificando una porción de su cuerpo para contener el mal.

²⁰⁴ Se calcula que la población habitual ronda los ocho mil residentes sin techo (Cristi 2019).

Hamsterdam choca de inicio con la desconfianza y reticencia de los traficantes, que creen van a ser objeto de una encerrona por parte de la policía, así como la de los propios agentes, que consideran que no están haciendo su trabajo. Utilizando la amenaza de encarcelar a todo aquel que permanezca en las esquinas, Colvin finalmente los convence, aunque para ello tenga que transportarlos en furgones policiales. Tras unos inicios caóticos, en los que el diácono describe a la zona libre como “a great village of pain” de la que hace responsable a Colvin (“and you’re the mayor”) (T03 E08), este consigue involucrar a organizaciones comunitarias y proporcionar los servicios sanitarios que garanticen la salubridad y la atención a los adictos y, en consecuencia, un funcionamiento tolerable de Hamsterdam. Los resultados en los alrededores son inmediatos. Rawls recibe con incredulidad los informes semanales que reflejan el descenso en el número de delitos, pero los mayores beneficios se observan en el barrio, al que ha vuelto la actividad cotidiana de vecinos sentados en sus porches y niños jugando en las calles. Semejante experimento no puede permanecer secreto, de manera que cuando la prensa y las autoridades se hacen eco del mismo, deciden ponerle fin de una manera contundente. Con Rawls al mando de las operaciones, la policía da por finalizado el experimento de Colvin. De nuevo, otro ejemplo de intento reformista que choca con la realidad y la parálisis de la burocracia, que volverá a afrontar la guerra a las drogas con las mismas tácticas inoperantes utilizadas hasta entonces.

Conviene detenerse en la secuencia del final de Hamsterdam. Rawls inicia la operación al grito de “Over the top, gentlemen”²⁰⁵ y al son de *La cabalgata de las valkirias*, de Wagner, la misma melodía que acompaña al ataque de los helicópteros norteamericanos a las tropas del Vietcong en *Apocalypse Now* (Coppola 1979). Las analogías con una intervención bélica no se detienen aquí: hay planos desde el aire que muestran cómo un ejército invasor se despliega por la zona, y tomas a pie de calle que exponen como los coches patrulla acorralan a sus presas en las esquinas y sus ocupantes esposan a los traficantes. Es un nuevo recordatorio de que estos centros urbanos son

²⁰⁵ Expresión originada en la Primera Guerra Mundial para ordenar a los soldados que salieran de las trincheras y se lanzaran al ataque, que en los subtítulos españoles es traducida como ‘A por todas’.

percibidos como una zona de conflicto y, en consecuencia, requieren de soluciones militares. Al igual que en el conflicto de Vietnam, la guerra contra las drogas es una causa estéril y pérdida de antemano.

A pesar del infortunado final, hay de nuevo un atisbo de esperanza, una sugerencia de que se puede actuar de otra forma. Ante las ruinas del experimento, Colvin y Bubbles se encuentran y, mientras este recuerda con añoranza Hamsterdam como lugar de encuentro en el que “Hoppers and police. They just let’em be”, Colvin asiente afirmando “It was a good thing, huh?” (T03 E12).

El experimento ha sido analizado desde distintas perspectivas. Para Price, en los comentarios al segundo episodio de la tercera temporada, representa la transición de una utopía a una distopía, el ejemplo de que “(what) a nightmare an idea can become, no matter how good the intentions” (J. D. Taylor 2015: 110). Para el propio Simon, el tema de Hamsterdam es fundamentalmente una reflexión sobre

societal and political triage, where you reach some sort of accommodation with a social problem rather than pretend you’re actually controlling it (J. D. Taylor 2015. 104)

En la misma línea se pronuncian Robert Andersson, Jørgen Bruhn y Anne Gjelsvik, para quienes se trataría del reflejo de una política de pacificación frente a las actuales de tolerancia cero hacia las drogas y una estrategia de minimización de daños mediante la cual sea posible, tal como lo explica Colvin, “save what can be saved”, es decir, y volviendo a la analogía de la ciudad como cuerpo, sacrificando una parte de ese organismo para que el resto se mantenga saludable (2015: 84-88). El sacrificio es visible a través de los ojos de Bubbles, quien en su primera visita nocturna a la calle Vincent observa, a través del humo de las fogatas, un paisaje infernal y dantesco en el que se concentran todos los males asociados al tráfico y consumo de drogas. Para su compañero de andanzas Johnny, el sacrificio es total, pues perderá la vida en una de las casas abandonadas a causa de una sobredosis.

Para otros, Hamsterdam no es más que un reflejo, en menor escala, de las actuaciones gubernamentales que han llevado a las clases medias a abandonar los centros urbanos, convertidos en guetos ocupados por los que no tienen alternativa (Clanfield 2009: 42), en línea con lo formulado por Harvey, que abunda en la construcción ideológica de “the inner city as a hell-hole where all the damned (with plenty of underclass racial coding thrown in) are properly confined” (2000: 158) y es interesante señalar aquí la relación de ese agujero con las líneas del tema musical inicial de la serie que hacen referencia a mantener al diablo en ese mismo agujero (“keep the devil way down in the hole”).

Pudiéramos considerar también el experimento en términos espaciales como la construcción de una heterotopía, término que hemos analizado anteriormente, entendida como

something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. (Foucault 1986: 24)

y más concretamente estaríamos ante un tipo concreto de heterotopía, la denominada de desviación, en la que se confina a los individuos cuyo comportamiento se aparta de lo establecido por norma y costumbre. A esta categoría pertenecen los hospitales psiquiátricos o las cárceles, sometidos no a la intervención sino a la vigilancia perimetral, que es lo que realiza la policía. El título *The Wire* cobraría un nuevo sentido, al entenderlo como la línea que rodea el espacio en el que se encierra a los excluidos de una vida normal. En realidad, lo que Colvin lleva a cabo es definir “a space where the game is played” (Corkin 2017: 105).

La actuación de Colvin nos produce una sensación ambivalente: ¿Se trata de una solución radical o conservadora al problema de las drogas? La permisividad hacia su consumo y distribución, acompañada de la implementación de medidas sanitarias (atención médica, suministro de jeringuillas y preservativos, habilitación de espacios de aseo) entroncaría con las políticas progresistas más favorables a la liberalización. Sin embargo, la práctica de delimitar el problema a un espacio concreto y recluir en él a

víctimas y delincuentes se acerca a las posturas más conservadoras que preconizan la cárcel como solución al problema.

A esta ambigüedad contribuyen los diferentes puntos de vista a través de los cuales observamos las manzanas de la calle Vincent. Como hemos mencionado con anterioridad, para Bubbles es un espacio infernal, una pesadilla. Para Colvin, el precio que hay que pagar para preservar al vecindario. Para políticos como Carcetti y Royce, un respiro en términos de estadísticas, pero una amenaza de verse acusados de haber legalizado las drogas. Incluso entre los agentes que vigilan la zona hay división de opiniones. Mientras Carver aprecia los beneficios de la iniciativa, Herc considera que es un insulto a la labor policial.

En realidad, la propuesta de *Hamsterdam* no hace más que ajustarse a uno de los principios que rige la serie: no hay soluciones sencillas a problemas complejos.

De naturaleza similar puede considerarse el experimento en el que Colvin participa, una vez abandonada la policía. Gracias a un proyecto de la Johns Hopkins University, Colvin es contratado para trabajar, junto con un grupo de pedagogos y sociólogos, con una serie de alumnos conflictivos de la Edward J. Tilgham Middle School²⁰⁶. El proyecto es aprobado con muchas reservas y con la reticencia de parte del profesorado y administradores, pero al igual que ocurre con *Hamsterdam*, es tolerado durante un tiempo al facilitar el clima en las aulas que los alumnos más disruptivos han dejado. De nuevo asistimos a un proyecto de reforma que pretende abordar una situación de conflicto, a cargo de una iniciativa privada y observado con muchas reservas por parte de los poderes establecidos, que pretende operar sobre una serie de elementos conflictivos. A diferencia de *Hamsterdam*, no se trata exclusivamente de aislar el problema, sino de intervenir sobre él. A pesar de unos considerables avances, la

²⁰⁶ La escuela es ficticia, si bien en Baltimore hay una Tench Tilghman Elementary School. Edward Tilgham fue un comisario de la policía de la ciudad en las décadas de 1980, así que es probable que Simon eligiera el nombre conscientemente.

burocracia y la parálisis administrativa —en forma de las pruebas estatales de reválida que los alumnos han de pasar— pondrá fin al proyecto.

8.4.7. La lucha por el espacio: *‘Worse than a drug dealer’*. (T03 E05)

Una de las sorpresas de la tercera temporada es el encuentro entre Colvin y Stringer. Hasta el momento del mismo en el cementerio de la ciudad, en el undécimo episodio de la tercera temporada, no teníamos constancia de que entre ambos hubiera una relación previa. Es en la temporada siguiente, cuando el policía se entrevista con Weebey para pedir la tutela de su hijo Namond, cuando descubrimos que ambos se conocían del barrio y podemos deducir, por tanto que Bell era una figura conocida. Llama la atención que Colvin se dirige al traficante por su nombre de pila, Russell, en lo que parece una muestra de cierta intimidad, pero lo más interesante es la afirmación de Stringer de que lo que une a ambos es una idea común de dar sentido al problema de las drogas: “Look like you and me both trying to make sense of this game”.

Más allá de esta afinidad, hay otro elemento que los vincula ambos, pues entre la iniciativa de Colvin de concentrar toda la actividad generada en torno a las drogas en unas manzanas de la ciudad y los esfuerzos de Bell por legitimarse a través de la promoción inmobiliaria podemos considerar que ambos están, de alguna manera, implicados en proyectos de renovación urbana.

Los esfuerzos de Lester por concentrarse en el rastro del dinero que deja la droga cristalizan finalmente en la tercera temporada, cuando comienza a emerger la estrategia de Bell para convertirse en un hombre de negocios. Tras averiguar que su compañía está comprando edificios en el centro de la ciudad y solicitando permisos para construir, Freamon entiende que este es más peligroso en su actividad inmobiliaria que como traficante:

Lester: 'Seems that String is worse than a drug dealer'.

Prez: 'He's a developer'.

Recordemos que la temporada comienza con la demolición de las torres, pero más allá del derribo y de las promesas grandilocuentes del alcalde Royce, no vemos ninguna intervención municipal o gubernamental en el barrio. De hecho, las únicas propuestas parten de iniciativas privadas: la dotación de instalaciones de deportes corre a cargo de Cutty, la normalidad en las esquinas y el regreso de los vecinos a la calle es producto de la idea de Colvin de desterrar el tráfico de drogas a la calle Vincent y los únicos proyectos de rehabilitación de viviendas en el West Baltimore llevan el sello de Stringer.

Es evidente, por tanto, el desinterés institucional por estos centros urbanos, entendidos como "dumping grounds for toxic substances generated by rapid and wasteful development elsewhere" (Clanfield 2009: 43), lugares malogrados, condenados al olvido y la negligencia. Por si quedara alguna duda de las intenciones municipales en cuanto a intervenciones de rehabilitación, Carcetti las despeja en su primera reunión como alcalde, en la que discute con su equipo los posibles proyectos que su administración puede poner en marcha. Frente a un mapa de la ciudad, se barajan distintas opciones, que pasan por la intervención en la zona cercana al puerto, muy seductora debido a las atracciones de la zona y a la autovía Baltimore-Washington, lo que "make(s) it ideal for Washington commuters. That's a given". Es decir, proyectos cuyo objetivo es atraer de vuelta a la ciudad a esas clases medias —blancas principalmente, podemos deducir— que la abandonaron a mediados de la década de 1960 y cuyo regreso se ve como la única posibilidad de resurrección de la ciudad. Carcetti pregunta si no existe la posibilidad de acelerar el proyecto construyendo algo que lleve su nombre. Dadas las dificultades financieras por las que atraviesa la ciudad, lo único viable parece ser un paseo peatonal marítimo junto al puente que cruza el río Patapsco. Para el alcalde, parece un legado ínfimo, especialmente si se compara con un nuevo estadio deportivo o un acuario, actuaciones todas ellas llevadas a cabo en la ciudad. Carcetti, el abanderado de la reforma, el hombre que había prometido transformar la administración municipal en eficacia al servicio de todos los ciudadanos, se comporta exactamente igual que sus predecesores en el cargo, ficticios y reales, gobernando para los más pudientes.

Otra de las opciones que se le ofrecen al recién llegado alcalde es intervenir en la terminal de Locust Point, el escenario de la segunda temporada, un lugar también atractivo por su cercanía al puerto, pero con un pequeño inconveniente, puesto que “unfortunately (it) is still a working enterprise”. El comentario, aparentemente ligero, encierra la verdad de la política municipal. Es fácil imaginarse cuál es el futuro del puerto industrial de Baltimore, ya amenazado en la segunda temporada por la falta de inversiones y la competitividad de otros puertos mejor adaptados a las demandas de las grandes navieras. Desgraciadamente, a medida que se alejan del centro, los terrenos pierden valor “and the further you go into the Brooklyn/Curtis Bay, the more the skyline disappears. We lose the Washington crowd”. La reunión termina con la sugerencia del propio Carcetti de plantear la construcción de casinos²⁰⁷ en el entorno del puerto, si bien ante la fuerte oposición del resto del equipo de gobierno decide posponer la idea, no sin antes recordarles que “tax base is tax base” (T04 E09), es decir que recaudar más impuestos es vital para la resurrección de la ciudad.

Los planes de Carcetti son, en definitiva, continuistas con las políticas de sus predecesores de persistir en la senda de la ciudad de servicios y ocio, imán para visitantes y residentes acomodados, a costa de la otra ciudad, la de los excluidos, los que quedan fuera del perímetro de las atracciones y los apartamentos de lujo con vistas al puerto. De ahí la insistencia en invertir en policía. En una reunión municipal anterior se ha discutido sobre los presupuestos y a pesar del enorme déficit de las escuelas, las necesidades son otras: “but getting crime under control is key to sparking investment here”. La alta tasa de homicidios no es preocupante por sus efectos en el residente que ha de vivir con ella diariamente, sino por el efecto disuasorio que tiene sobre los inversores privados. La prioridad es preservar la imagen de Charm City frente a la necesidad perentoria de abordar los problemas que desde hace décadas acucian a la ciudad.

En este sentido, cabe recordar la escena en la que Colvin, en su primer trabajo, una vez despedido de la policía, como jefe de seguridad en uno de los lujosos hoteles del

²⁰⁷ La secuencia es premonitoria por cuanto en 2014 abrió el primer casino de la ciudad, el Horseshoe Casino, propiedad del grupo dueño del Caesar’s Palace de Las Vegas.

centro de la ciudad, se ve obligado a intervenir ante un incidente en el que una prostituta acusa al cliente de haberle golpeado y este a aquella de haberle robado. El experimentado Colvin valora la situación y propone arrestar al agresor, lo que impide el director del hotel, explicándole que el cliente representa a un consorcio que organiza congresos y el escándalo perjudicaría en última instancia a la ciudad, que podía verse privada de los ingresos que este tipo de eventos aportan a la misma. El suceso explica el grado de sumisión de la ciudad ante la llegada de inversores, que hace que se soslaye el cumplimiento de la ley en aras de un beneficio económico.

No es de extrañar, por tanto, que entre los proyectos sancionados por el alcalde Royce está el que lleva a cabo Stringer Bell, de la misma manera que en la última temporada veremos a Marlo elegantemente vestido en una reunión con promotores inmobiliarios. En la tercera temporada encontramos a Bell inmerso en la decisión de embarcarse en negocios aparentemente legítimos con el fin de blanquear sus negocios y alejar la atención de la policía de su implicación en el tráfico de drogas. La metamorfosis de Stringer comienza a fraguarse en la segunda temporada, cuando en el tercer episodio lo encontramos en un coche comprando y vendiendo acciones por teléfono, comportándose como un hombre de negocios. Sus compañeros parecen sorprendidos, pero en la siguiente temporada aparece ya como propietario de la funeraria en la que reúne a sus traficantes y de la copistería que regenta como cobertura legal. Además, funda una compañía —B and B Enterprises— en la que comienza a invertir en comprar propiedades en el área cercana al teatro Hippodrome, en el West Side. Como ocurre con la mayoría de referencias a la ciudad que hace la serie, la elección de esta zona no es casual, por cuanto en el momento en que se rodaba la temporada el barrio estaba atravesando por un amplio proyecto de renovación urbana que, además de la restauración del teatro —un edificio emblemático de la ciudad, construido en 1914 y abandonado desde la década de 1970— incluía la construcción de edificios de la Universidad de Maryland, comercios y apartamentos de lujo entre las calles Fayette y Lexington (Wren 2004). En el quinto episodio, McNulty, cansado de vigilar a Bell, decide abordarlo en la copistería que posee. Este le hace saber que, lejos de estar implicado en actividades ilícitas, es ahora un empresario inmobiliario, ofreciéndole incluso la

posibilidad de adquirir uno de los lujosos *lofts* que está rehabilitando cerca del emblemático teatro.

A primera vista, pudiera parecer paradójico que alguien que decide cambiar las reglas del tráfico de drogas al renunciar a uno de los símbolos de estatus y medida de su poder, como es el territorio, se embarque en una actividad, aparentemente legítima, que implica la acumulación de otros espacios. La audaz estrategia de enfocar su actividad hacia la calidad del producto y no hacia la conquista de los *corners* es recibida con escepticismo y preocupación por el clan, que no entiende el giro:

We done worrying about territory, what corner we got, what project. Game ain't about that no more, it's about product. (T03 E01)

De acuerdo con la lógica callejera de Stringer, la lucha por las esquinas implica cadáveres, los cadáveres a su vez atraen la atención de la policía y en consecuencia, el tráfico se ve afectado, por lo que para mantener el negocio floreciente, alejado de la atención policial, es imprescindible olvidarse del territorio (Tucker 2012: 217).

El juego, no obstante, no ha cambiado exclusivamente debido a la presión policial. La adopción de patrones propios de cualquier otra actividad empresarial lícita obedece también a la influencia de las clases de economía que recibe en el Baltimore County Community College, que actúan como una revelación para Bell sobre cuáles son las leyes del mercado. Promueve por ello, en primer lugar, el establecimiento de una cooperativa de traficantes (*Co-op*) para comprar al por mayor y obtener mejor precio, al tiempo que se garantiza un suministro continuo del producto, para, a continuación, “deslocalizar” su actividad, en una réplica de los movimientos industriales de finales del siglo XX: la ruptura de los vínculos de las compañías con un lugar determinado en pos del máximo beneficio. Stringer es, en este sentido, un modelo de empresario que adopta la lógica inflexible del capitalismo postindustrial en un momento en el que las torres, emblema del clan, han sido demolidas. Los efectos sobre sus empleados, compitiendo en las que fueron sus esquinas propias, símbolo de la identidad perdida, con traficantes rivales, son tan devastadores como los que sufren los trabajadores industriales al ver desaparecer sus empleos. Nadie mejor que Bodie para explicar las consecuencias de esta pérdida territorial:

You live in the projects, you ain't shit, but you slang product there? You got the game by the ass. Now these downtown suit-wearing ass bitches done snatched up the best territory in the city from ya'll. (Neal 2011: 406)

Su socio Avon no entiende este cambio, lo que precipitará la caída de ambos, y llega a describirlo como “a man without a country” (T03 E08), un apátrida que, cegado por la posibilidad de ser parte del sueño de clase media de triunfar en los negocios “legítimos”, socialmente aceptados renuncia a una seña de identidad fundamental: su territorio. Este es parte de la identidad del individuo y, al alejarse de él, se ve privado de parte de su ser. Esta pérdida progresiva de identidad es visible en su cambio gradual de indumentaria: del chándal y las joyas habituales del estilo *hip-hop* a vestir trajes a medida e incluso llevar gafas en sus encuentros con los promotores inmobiliarios.

La polémica decisión de abandonar el territorio tiene como contrapartida la entrada de Stringer en el mercado inmobiliario. Se establece así una paradoja sobre la ocupación del espacio: en aras de mantener la actividad ilegal es necesario alejarse de él al tiempo que la manera más rápida y provechosa de incorporarse al mundo legal de los negocios es mediante la acumulación de espacio.

El objetivo de Stringer de legitimarse e integrarse en una sociedad de hombres de negocios, en la que cree que la astucia de la calle le dota de las herramientas adecuadas para prosperar, parece responder al paradigma del sueño americano de triunfar gracias a la tenacidad y sagacidad, y por un momento pensamos que lo va a lograr: “Indeed, this hope is his own form of the American Dream’s aspiration to middle- class status” (L. Williams 2014: 95).

Obedece, además, a un sueño de libertad —frente a su posición en el mundo de las esquinas y los *projects*, un espacio público constreñido racialmente y constantemente monitorizado y escrutado por la policía— el sueño de habitar espacios no sujetos a la vigilancia de las autoridades ni segregados racialmente. Recordemos que, frente a la uniformidad racial de gran parte de la ciudad, lo que Stringer ofrece es un espacio mixto, racial y socialmente, pues, ironía aparte, ve a McNulty como un cliente potencial. Entendemos, por tanto, que la promoción inmobiliaria de Bell va dirigida a un público con

poder adquisitivo, dispuesto a colonizar un espacio hasta ahora parte del gueto. Como prueba de ello, la implicación en el proyecto de otros promotores con fuertes lazos con el poder local, como el contratista Andy Krawczyk, a quien vimos ya en la segunda temporada con un proyecto de apartamentos de lujo en uno de los muelles cercanos al puerto al que se opone Sobotka. Krawczyk es una presencia constante en la serie, pues además de asesorar a Bell, es uno de los donantes de la campaña de Royce, acompañante habitual del senador Davis y, en la última temporada, es presentado a Marlo por el abogado Levy como el hombre al que hay que conocer en el mundo de los negocios.

Los proyectos inmobiliarios de Bell se enmarcan en la larga historia de segregación racial de la ciudad en una doble vertiente. Tucker inscribe estos proyectos en el contexto de las ordenanzas que consagraban esta separación en Baltimore. Como hemos mencionado con anterioridad, el detonante de las mismas fue la adquisición de una vivienda en McCulloh Street —la misma calle en la que se alzaban las torres demolidas— por parte del abogado negro McMechen. Ante el temor de que el centro de la ciudad fuera invadido por residentes negros, el ayuntamiento aprobó una normativa que impedía las zonas mixtas. La promoción de Bell, en un momento en el que la ciudad se esfuerza por atraer a residentes de clase media, parece querer romper el *statu quo* que ha condenado al West Baltimore a ser una réplica de la decisión del abogado que rompía las líneas divisorias raciales (L. Kennedy y Shapiro 2012: 220-221).

Al mismo tiempo, puede entenderse como un *redlining* inverso, especialmente si consideramos que, en el plan que el senador Davis traza para Bell para hacer dinero, el último estadio es acceder a fondos federales a través del House and Urbanism Department, el ministerio de vivienda responsable de esta práctica en la década de 1930. De acuerdo a la estrategia de Davis, el camino de Bell en su rol de emprendedor inmobiliario pasa por tres etapas, a las que denomina, “crawl, walk and run”, es decir, primero acceder a fondos municipales, después a los estatales y, finalmente, al grifo o la gallina de los huevos de oro (“the goose” o “the faucet”), es decir la promesa del acceso ilimitado a los fondos federales, que servirían para revertir el estigma de una zona roja convirtiéndola en una zona atractiva, es decir, verde.

Desgraciadamente para Stringer, su astucia e inteligencia callejera no le sirven de nada en un mundo que se rige por unas normas más brutales que el de los *corners*. Esquilado y humillado, entendemos que su sueño estaba condenado al fracaso. Al igual que los desdichados asesinados y enterrados en las *vacants*, Bell acaba muriendo en un edificio deshabitado, haciendo premonitorias las palabras de Avon cuando se refería a él como un hombre sin territorio.

El apartamento en rehabilitación en el que Stringer encuentra la muerte es, junto a los miles de casas abandonadas, un símbolo de la transformación de la economía, paradigma del proceso que sufren gran parte de las ciudades occidentales:

Like the empty house where Wallace dies, the empty lofts represent another outgrowth of the shifting economy, away from a production-based and toward a consumer-based economy. (Lucasi 2009: 142)

La derrota de Stringer no es más que otro caso del determinismo que impregna a los personajes de *The Wire*. Es uno de los muchos ejemplos de la imposibilidad de traspasar la barrera que separa a los excluidos de una vida aceptada según las normas sociales. De la misma manera que el dinero de D'Angelo no puede comprar un lugar en el restaurante del *downtown* al que invita a Donette, los habitantes del gueto se ven abocados a una existencia delimitada por las normas y fronteras de la *inner city*. A pesar de que a Wallace se le ofrece la posibilidad de emprender una nueva vida en el campo, este prefiere regresar a Baltimore, donde encontrará su muerte. Bodie, quien encarna el modelo de trabajador constante y fiel a su "empresa", es asesinado en una de esas esquinas que con tanta entrega defendió. Incluso el destino de los cuatro adolescentes que al principio de la tercera temporada inician el curso escolar está determinado de antemano, con la excepción de Namond: Randy, abocado a una adolescencia de casa de acogida en casa de acogida; Dukan, convertido en un nuevo Bubbles, viviendo de la chatarra que puede ir recogiendo por los edificios abandonados de la ciudad; y Michael, como reencarnación de Omar.

8.4.8. El puerto en la encrucijada: ¿El fin de la clase obrera?: *I ain't standing out on no corner like some fucking project nigger* (T02 E03).

La segunda temporada de la serie fue recibida con sorpresa por el cambio en temática y escenario. Atrás quedaba el gueto y sus transacciones de droga para dirigir su mirada al puerto y a sus trabajadores, así cómo para dar una dimensión global a una serie aparentemente local en principio. El puerto es la conexión de Baltimore con el resto del mundo y, en esta temporada veremos como los estibadores se relacionan con un supuesto griego, para el que trabajan rusos, israelíes e incluso iraníes y que mueve mercancía por todo el mundo: drogas desde Oriente medio, tráfico de blancas desde la Europa del Este, coches a Asia... Simon parece darle la razón a Messent cuando este afirmaba que en el momento actual no tiene sentido la ficción criminal actual anclada en un lugar concreto. Sin embargo, la elección del puerto no parece que fuera la primera opción. En un primer momento, Simon pensó en rodar en alguna de las grandes empresas que operaban en Baltimore. Tras sondear a General Motors y descartar a Bethlehem Steel, a punto de cerrar, las facilidades que la autoridad portuaria dio al equipo de producción hicieron que este se decantara finalmente por los estibadores de Locust Point (Tiffany Potter y Marshall 2009: 137).

En realidad, para Simon, la decisión era parte de su plan de avanzar en la construcción de una ciudad:

If we hadn't gone somewhere else in Baltimore, we couldn't have said to anyone we were trying to write about the city (...) If we had gone back to the ghetto and continued to plumb the Barksdale story, it would have been a much smaller show, and it would have claimed a much smaller canvas. (O'Rourke 2006)

Definido de una manera muy simple, el gran tema de la temporada es “the death of work” (Alvarez 2009: 123) o, como el propio Simon explicó, una reflexión sobre la naturaleza del capitalismo moderno y sus consecuencias sobre un tema tabú en la sociedad americana: la clase social. Así, los doce episodios que conforman esta segunda temporada han de ser entendidos como

a meditation on the death of work and the betrayal of the American working class, it is a deliberate argument that unencumbered capitalism is not a substitute for social policy; that on its own, without a social compact, raw capitalism is destined to serve the few at the expense of the many. (Busfield y Owen 2009: 73)

La muerte del trabajo, entendida como el fin de una tradición en la que las empresas se nutrían de empleados de su entorno, en la que los hijos se ganaban la vida de la misma manera en la que lo habían hecho sus padres y abuelos, transforma profundamente las comunidades afectadas. Hay que destacar que los cambios no son exclusivamente sociales o económicos, sino también espaciales, pues la falta de empleo desplaza a los residentes al tiempo que las grandes infraestructuras industriales del siglo pasado se convierten en objeto de deseo para especuladores inmobiliarios.

El enlace argumental entre la primera y segunda temporada es el traslado de McNulty a la policía fluvial. En su primera escena, contemplamos a este y a su compañero a bordo del barco mientras recorren una parte de la bahía que desconocíamos: un paisaje de declive y desolación, de grúas abandonadas, de fábricas cerradas y de abandono generalizado:

- 'My father used to work there.'
- 'Beth Steel?
- 'In the shipyards there, yeah.'
- 'I had an uncle who was a supervisor there. Got laid off in '78, though.'
- '73 for my dad'. (T02 E01).

Los empleos que durante el siglo XX convirtieron a Baltimore en uno de los centros industriales del país se han desvanecido y el puerto, antaño centro de operaciones de la costa este, lucha por su supervivencia, en cuestión por la mayor competitividad de otros puertos más pujantes y de la automatización de muchas de las operaciones que hasta ahora llevaban a cabo los estibadores.

La amenaza al futuro del puerto hace que se busquen soluciones. Unos, como Frank Sobotka, lo hacen pensando en el colectivo, aceptando contrabando que les permita financiar al *lobby* que presiona por la ampliación de las instalaciones. Otros, como su hijo Ziggy, a título individual, involucrándose en el tráfico de drogas o en cualquier operación

que le permita suplir las horas no trabajadas. Nick, más cercano a su tío Frank que su propio hijo, parece creer en las esfuerzos de Sobotka por ganar influencia, al tiempo que, en principio, mira con desconfianza las actividades de su primo. Ante los intentos de este por involucrarlo en sus negocios, Nick se resiste, argumentando que no piensa acabar en cualquier esquina como si fuera un negro del gueto. La declaración, más que a título individual, parece ir dirigida a su comunidad y tiene una dimensión espacial. La negativa se puede entender como una rebelión a que la falta de trabajo convierta este barrio trabajador en un nuevo West Side infestado de drogas y asolado por la pobreza.

Ciertamente, Locust Point se encuentra en una fase de transformación similar al East Buckingham de Lehane, sometido a una doble presión: la de la gentrificación y la de la “guetificación”, visible desde el principio de la temporada, en la que vemos algunas calles en las que operan algunos *wiggers*²⁰⁸, traficantes a pequeña escala que visten, hablan y se comportan como sus homónimos del West Side.

Retomando la zonificación establecida por las autoridades federales en la década de 1930, el West Baltimore sería considerado una zona roja, es decir, sin posibilidad de regeneración ni de mejora, mientras que Locust Point figuraría en amarillo, es decir, en declive, pero con algún atisbo de esperanza de supervivencia. Lo que Nick Sobotka ve sentado en el porche de la casa que comparte con sus padres es el futuro más desalentador posible, una premonición de que, de no cambiar las cosas, su barrio puede convertirse en muy poco tiempo en cualquier calle del oeste de la ciudad. Sabedor de que los encargados de vender al menudeo el alijo de su primo le están engañando, aborda al líder del grupo, dejándole claro que él no es un pelele como Ziggy. Una anciana observa la escena desde la ventana de una vivienda vecina, ante lo que Nick no puede por menos que agachar la cabeza. Es un momento revelador para él, casi una epifanía, porque en ese momento comprende que el destino del barrio está trazado y que la única salvación

²⁰⁸ *Wigger* o *wigga* es definido como “a usually young white person whose clothing, language, and mannerisms are regarded as imitative of those stereotypically associated with African-Americans” (Merriam-Webster, s. f.)

posible se encuentra en las maniobras de su tío Frank para garantizar el futuro del puerto. A partir de ahí, se involucrará más a fondo en las negociaciones con el griego, pues de esos ingresos extras depende que su barrio no se convierta en una nueva zona roja.

Pero la otra presión amenaza con transformar el barrio en una zona verde, muy tentadora para inversores como Krawczyk, al que hemos visto con una maqueta de un complejo de apartamentos en el antiguo silo del puerto. La proximidad a las atracciones del *Inner Harbor* y las promociones de lujosos apartamentos que se están llevando a cabo en las instalaciones que el creciente y previsible cese de actividades en el puerto han hecho y harán caer en desuso, convierten al Point en un destino muy atractivo para futuros compradores, no sólo por su situación, sino también por el encanto y personalidad de sus edificios. Símbolo de ese Baltimore gentrificado son las antiguas farolas que adornaban las calles del barrio, con las que termina Harvey su vista de la ciudad desde Federal Hill, que parecen demarcar las zonas invadidas por la burguesía atraídas por el pintoresquismo de la zona:

A glance down the western side of the hill shows a solidly gentrified community with its sundecks, newly cleaned brick exteriors, and shuttered windows. The ubiquitous coach lamps, a symbol of the new urban gentry that lives here, march street by street into South Baltimore. (2001a: 154)

Sometido a esta doble presión, el futuro del puerto es incierto, especialmente cuando la temporada termina con la muerte de Sobotka y la marcha del griego y sus secuaces. No obstante, y a pesar de que en las siguientes temporadas lo abandonamos, hay indicios suficientes a lo largo de estas para entender que su suerte está decidida: proyectos municipales, intervenciones de promotores sospechosos y el avance imparable de la gentrificación.

8.4.9. El avance de la gentrificación: *This ain't Federal Hill* (T02 E05).

Al analizar las obras de Lehane, Pelecanos y Price nos hemos referido al efecto de la gentrificación sobre aquellas áreas tradicionalmente trabajadoras objeto del deseo de especuladores inmobiliarios por su situación o carácter propio. *The Wire* adopta una postura similar frente a estos movimientos cuyo resultado final suele ser la expulsión de los moradores habituales de su entorno. La colonización espacial del distrito oeste tiene una versión menos violenta, pero no por ella menos dañina en las áreas al sur del puerto. En la segunda temporada, Nick Sobotka y su pareja, cansados de compartir el sótano del domicilio de sus padres, buscan casa en su barrio habitual. Entran en una vivienda en venta, visitada por otras parejas, cuyo agente inmobiliario es Elena, la esposa de McNulty, en lo que parece otro nuevo guiño a ese *Smalltimore* del pasado o uno de los pocos casos en las que la ciudad actúa de verdad como punto real de encuentro. La visita es un cúmulo de tensiones, representativas de la fricción entre residentes tradicionales y recién llegados. En primer lugar, la agente inmobiliaria se refiere a la zona como Federal Hill, ante la indignación de Nick, para quien la zona siempre ha sido llamada Locust Point. A continuación, Nick menciona a la propietaria original, una tía suya. Elena desconoce este hecho pues la casa se vendió hace cuatro años en lo que entendemos como el inicio de una operación especulativa. Finalmente el precio, trescientos cuarenta mil dólares, es recibido con incredulidad con Nick ("They ain't gonna get that much, right?"), lo que hace que abandonen la casa desistiendo de la idea de comprar y pensando en alquilar. El último plano, con Nick cabizbajo abandonando la casa al tiempo que una pareja a bordo de un lujoso BMW se dirige a visitarla, es un resumen de quién está ganando esa lucha por el espacio.

En escasamente dos minutos, la escena resume el proceso de gentrificación por el que están atravesando gran parte de las ciudades occidentales: el interés que en los promotores inmobiliarios despiertan las áreas más cercanas a los grandes proyectos de renovación, especialmente si poseen un carácter pintoresco o distintivo, como es el caso del Point; la compra y rehabilitación de viviendas, que automáticamente implica un alza del precio del metro cuadrado; la expulsión de los moradores habituales, incapaces de hacer frente a las ofertas del mercado; la llegada de nuevos residentes sin vínculos con la

comunidad, cambiando la configuración demográfica y social de este; y, por último, la supresión del último elemento que convertía ese espacio en un lugar humanizado, con vínculos estrechos con una comunidad: el cambio de nombre. Los temores de Jimmy, en *Mystic River*, de que la gentrificación acabe arrancando del mapa de la ciudad su East Buckingham natal, se hacen realidad cuando los promotores han decidido que The Point pase a ser denominado como Federal Hill, borrando de esta manera los últimos vestigios de una identidad propia para convertir de esta manera la zona en lo que Harvey y Thrift han denominado espacios social y políticamente neutros, asépticos (Pusca 2015: 162).

Por si pudiera quedar alguna duda de cuál es el destino de esas viviendas de precios inalcanzables, veremos más adelante como la investigación encargada de descubrir el destino de las jóvenes transportadas en contenedores por el griego los lleva hasta un bloque de apartamentos muy próximo al puerto que alberga el burdel en el que son explotadas sexualmente. En términos arquitectónicos, el edificio parece un modelo de renovación urbana: respeta el diseño original y tiene el atractivo de integrarse armónicamente en el entorno de la bahía. En términos humanos, entendemos que es una mera fachada que sólo alberga oficinas o, en este caso, actividades más siniestras. La promesa del renacimiento urbano sólo ha servido para traer nuevos mecanismos de explotación.

Hay además otro elemento que llama la atención: las medidas de seguridad que rodean a estos complejos, modelo que se repite en muchas de los proyectos de renovación urbanos, en los que junto a la fortificación de la comunidad se produce una apropiación de espacio público. Es una evolución de lo que el geógrafo escocés Neil Smith denominó “the revanchist city”, para referirse a la desatención que los poderes públicos prestaron a los problemas urbanos en las décadas de 1980 y 1990. El siguiente estadio, sería lo que Louise Kern ha denominado “a revanchist idea of gentrification”, es decir “a revenge seeking strategy to reclaim the city for white, middle classes, and elite groups” (2010: 210), una recuperación que no oculta el temor que la ciudad sigue despertando entre estos grupos, de ahí que se reproduzcan los modelos suburbanos de *gated communities*, comunidades exclusivas, cerradas y aisladas del resto salvo de las zonas comerciales y de ocio cercanas. Es, por tanto, la traslación del *bunkering in Paradise* al que hacía referencia

D'Eramo, a los centros urbanos, con la creación de entornos seguros y excluyentes que garantizan la experiencia de la ciudad tal y como la ofrecen los promotores: estéril, limpia, protegida y sin riesgos, pero absolutamente alejada de la experiencia urbana real.

8.4.10. Espacios (des)conectados: *Thin Line 'tween heaven and here* (T01 E04).

La ausencia de espacios recreativos en el West Baltimore se hace más acusada cuando se compara con las dotaciones de otras zonas, en particular de los *suburbs*. El contraste se hace muy evidente ya al principio de la serie, en el cuarto episodio de la primera temporada, cuando McNulty, cumpliendo con sus obligaciones de padre, ha de ir a ver a sus hijos jugar un partido de fútbol, al tiempo que ha de estar con Bubbles, al que Greggs y él pretenden sonsacar información sobre Omar. En el desplazamiento en coche pasamos de las viviendas abandonadas del centro a las casas unifamiliares rodeadas de grandes extensiones de césped de las afueras, entre las que se encuentra el campo de deportes. Ante esta visión idílica, Bubbles no puede por menos que admirarse y decir “it’s a thin line ‘tween heaven and here”, siendo el “aquí” el entorno en el que viven la esposa e hijos de McNulty, el sueño americano a pocos kilómetros del infierno del gueto, presente no sólo en el origen del trayecto, sino también en la acción de la cámara, que intercala las imágenes del partido con la de un grupo de niños jugando cerca del foso mientras una joven madre pasea un carrito con un bebé. Dos realidades contrapuestas, cercanas en el espacio (sólo las separan unos pocos kilómetros) pero inalcanzables para Bubbles y tantos otros como él, para quienes el paraíso les resulta tan alejado y extraño.

Hasta ahora habíamos hablado de la dualidad de Baltimore, de las dos ciudades que viven una junto a la otra, ignorándose en muchos casos. Por un lado el Baltimore gentrificado, el del puerto, con sus centros de convenciones y atracciones de todo tipo, diseñado para el visitante. Por otro, el Baltimore de la pobreza y la desolación. El sociólogo Simon Parker, sin embargo, habla de tres versiones de la ciudad, al añadir a las

anteriores una tercera dimensión, la de los *suburbs* blancos fuera de los límites metropolitanos (2014: 98), a los que se refieren de manera genérica como “the county” (Levine 2000: 124), término también utilizado en la serie. Si bien su presencia es muy limitada, su papel no es desdeñable, por cuanto acentúa el contraste entre las condiciones de vida del West Baltimore y la de los barrios acomodados. Anteriormente nos hemos referido a las complicadas relaciones entre la ciudad y el condado, pues este es el destino de los que huyen de la ciudad. En general, los condados circundantes se han caracterizado por preservar un estilo de vida propio en el que no penetran los males de la ciudad, especialmente en lo relativo a la llegada de residentes de bajos ingresos. Hemos mencionado las políticas que impedían la construcción de viviendas sociales en el condado de Baltimore, especialmente a partir de la década de 1960, y en ellas y otras similares puede residir la clave del desequilibrio demográfico y de renta entre el condado y la ciudad y el origen de muchos de los problemas reflejados en la serie. Si en esta, según los datos del último censo publicado, el de 2010, el porcentaje de blancos es de 31,8% frente a un 62,7% de afroamericanos y la renta media por hogar es de \$48.840 («Quick Facts Baltimore city, Maryland» 2019), en el condado el porcentaje es inverso: 60,2% de blancos frente a un 30,3% de afroamericanos, mientras que la renta media por hogar casi se acerca al doble: \$74.127 («Quick Facts Baltimore County, Maryland» 2019). Si además comparamos otros índices, como el de empleo, salud o educación, la diferencia sigue siendo abrumadora.

No es de extrañar, por tanto, que todos aquellos que pueden elegir salgan del entorno urbano. No es sólo la esposa de McNulty: a lo largo de la serie veremos como otros personajes viven en las zonas residenciales de las afueras. Carcetti tiene su hogar en los *suburbs*, al igual que algunos de los traficantes más importantes, como el propio Stringer, quien, en busca de la aceptación social, se comporta como un *commuter* más, desplazándose a la ciudad para hacer negocios al tiempo que lleva una plácida y discreta vida en el condado. En este sentido nos recuerda a Foreman, el personaje de *Soul Circus*, de Pelecanos, que proporcionaba armas a las bandas del D.C., y mantenía su residencia en una urbanización de Virginia, siguiendo la máxima de hacer negocios en la ciudad y vivir en el campo.

Uno de los primeros empleos que obtiene Cutty antes de poner en marcha su gimnasio es con un grupo de trabajadores, afroamericanos e inmigrantes latinos, que arreglan los jardines de esas casas idílicas de las afueras. Ignorados o directamente despreciados por los propietarios, los jardineros nos muestran un paisaje de mansiones y viviendas lujosas en los que su presencia es necesaria para mantener la imagen de ensueño que los *suburbs* proyectan. Al igual que los trabajadores escasamente retribuidos que mantienen la industria del ocio y el entretenimiento en la zona del puerto, los jardineros son un recordatorio de que ese espejismo de abundancia necesita de una mano de obra poco cualificada para mantenerse en pie. Cansado del escaso sueldo y del arduo trabajo, Cutty abandona ese empleo, en busca de otras oportunidades.

Una de las innovaciones de *The Wire*, especialmente si la comparamos con las serie policiales habituales es los múltiples puntos de vista que ofrece. Frente a la visión unívoca desde la perspectiva de la policía, habitual en series como *NYPD Blue*, la obra de Simon es coral en el sentido de que vemos la ciudad a través de muy distintos personajes, implicando al espectador de una manera muy diferente a las convenciones televisivas:

The Wire implicates the viewer in a different kind of story—a spatial story. By distinguishing itself from unrealistic television programming —by mocking it outright, even— *The Wire* somehow approaches our world, our reality. (Hsu 2011: 513)

Para ello, uno de los recursos más habituales es la yuxtaposición de acciones en distintos lugares, no sólo para establecer las conexiones entre los diferentes espacios de la ciudad, sino también para establecer similitudes en el funcionamiento de las diferentes instituciones y colectivos de la ciudad. Tomemos como ejemplo la primera sesión de formación para profesores a la que asiste Prez en la escuela Tilgham, que se desarrolla al mismo tiempo que una sesión informativa sobre contraterrorismo en la comisaria del distrito oeste. En ambos casos, el auditorio reacciona de manera idéntica a la proyección de sus respectivas presentaciones: con desinterés y apatía, a la espera de que termine aquella sesión que consideran inútil. Al finalizar la suya, McNulty arroja los documentos que le han entregado para quedarse con el archivador que los contenía, para dárselo a sus hijos para el colegio, “thus linking both institutions” (L. Williams 2014: 72). Se conectan de esta manera los dos mundos, no sólo en un juego de espejos que se repite a lo largo de

la serie, sino en una relación directa entre ambos. *The Wire*, además del alambre que separa ambos mundos, es también un hilo que los enlaza y pone en contacto: el dinero de la droga que llega al senador Davies, una iglesia que enfrenta a estibadores y policías o una escuela en la que coinciden un ex policía con el hijo de uno de los matones del clan Barksdale. Como afirma Speidel:

The Wire (...) opens up the city to the viewer and the camera and allows it to be experienced as a lived social space rather than as an abstraction. (2009: 3)

Posiblemente sea este uno de los mayores logros de la serie: la representación de Baltimore no como una sucesión de escenarios inconexos en los que transcurre la acción sino como una serie de espacios a los que la presencia humana ha dotado de significado, dinámicos, sometidos a la interacción social, vinculados y enlazados, para de esta manera, ofrecernos una visión de la totalidad de la ciudad difícil de encontrar en otros productos televisivos, enfocados en aspectos parciales. Los espacios en la serie no son mostrados como entidades aisladas, sino en un contexto que las integra dentro del conjunto general de Baltimore. Los ejemplos son innumerables: una secuencia en los *projects* acabará con una vista al fondo del puerto; el pandemonio de Hamsterdam tendrá su contrapartida en la tranquilidad idílica del resto del vecindario; o el declive de la zona industrial en torno al puerto verá aparecer de repente un barco de lujo —cuyo nombre, *Capitol Gains*, no ofrece duda de que las ganancias no van a alcanzar nunca al mundo del trabajo— en el que se celebra una fiesta repleta de invitados vestidos de etiqueta. Hay, por tanto, una relación geográfica entre todos los espacios, tan próximos físicamente y (aparentemente) tan lejanos socialmente, en los que todo está, de alguna manera, conectado y en los que se repiten las mismas soluciones: la policía juega y maquilla las cifras de delitos para transmitir la sensación de que se reduce su número, de la misma manera que a los alumnos se les prepara para los exámenes estatales de suerte que obtengan mejores resultados y, de esta manera, dar a entender que su rendimiento mejora; la gestión del periódico se rige por los mismos principios que la del puerto: hacer más con menos. Mientras en aquél la mecanización amenaza los escasos puestos de trabajo todavía existentes, en este la absorción por un gran grupo periodístico hace superfluos a un número de redactores hasta entonces especializados en asuntos locales. Cada espacio es,

por tanto, parte de una única ciudad, pero, al mismo tiempo, separado del resto y a su vez, diferente:

Difference is both real and imagined; imagined because the activities within each space mirror each other, but very real in terms of economic and social conditions. (Speidel 2009: 4)

Pese a que uno de los *leitmotiv* de la serie es que “it’s all connected”, hay algo que se echa en falta en este Baltimore dual: la interactuación habitual en las ciudades. Si uno de los atractivos de la ciudad era la movilidad y la posibilidad del encuentro con desconocidos, son escasas las ocasiones en las que los personajes, fuera de su actividad habitual, se encuentran en los espacios urbanos. Dos ejemplos me vienen a la memoria. El primero, en el episodio noveno de la primera temporada se produce cuando McNulty acompaña a sus hijos al Northeast Market, un mercado en la calle Monument y allí reconoce a Stringer, que está efectuando unas compras. Intrigado por encontrarlo en un entorno tan distinto y alejado de las calles del West Baltimore, decide seguirlo, haciendo cómplices a sus hijos. El segundo ejemplo lo encontramos en la tercera temporada, en el episodio octavo, en la que Herc, Carver y Dozerman van al cine con sus respectivas parejas y allí coinciden con Bodie y Poot, también acompañados. El encuentro, posiblemente aportación de Price, pues en *Clockers* hay una escena similar, tiene un lado cómico, pues los grupos se despiden con un “hasta el lunes”, como si fueran compañeros de trabajo.

Llama la atención que ambos encuentros se producen en entornos que podríamos calificar de no-lugares. El primero, un antiguo mercado remodelado en la década de 1980, es el producto de los primeros proyectos de renovación en torno al puerto a Baltimore. El segundo es un complejo de multicines y restaurantes, del que desconocemos su ubicación, tan anodino como los cientos de centros comerciales que albergan una oferta similar. El hecho de que estos encuentros fortuitos no se produzcan en espacios con una identidad más definida sugiere que ambas ciudades viven de espaldas la una con la otra.

PARTE III: CONCLUSIONES

En un reciente ensayo en el que reflexiona sobre la cultura norteamericana, Franco Moretti se preguntaba: “What kind of plot allows us to ‘see’ the structure of a modern city?” (2019: 8). La cuestión, una de las muchas en torno a las cuales articulaba un *remedial course* que impartía en la Universidad de Stanford, no es respondida por el autor, que prefiere dejarla flotando en el aire. Aun a riesgo de pecar de imprudente o temerario, me atrevería a contestar que la respuesta la encontramos en las obras de ficción que en las páginas anteriores hemos analizado. Podemos afirmar que los cuatro autores estudiados coinciden en mostrar el funcionamiento de la ciudad occidental moderna, particularmente la norteamericana y para llevarlo a cabo recurren a la ficción criminal como soporte que les permite adentrarse en todos los recovecos de la urbe.

El objeto de este estudio ha sido precisamente analizar de qué forma se representa la ciudad contemporánea en estas ficciones y qué imagen nos transmite de la misma. Nuestro punto de partida ha sido el giro espacial y la influencia que ha tenido en el pensamiento occidental, para posteriormente comprobar si este cambio de paradigma tiene su reflejo en la crítica literaria. A pesar de algunos estudios pioneros en torno a la cuestión espacial, hemos comprobado que esta ocupa aún hoy un lugar secundario, subordinado a la temporalidad, consecuencia de la consideración de que la lectura es una actividad que se desarrolla secuencialmente. La falta de unanimidad en la terminología y la ausencia de una escuela de pensamiento dominante en estas cuestiones nos ha llevado a acudir a otras disciplinas, principalmente la geografía, en busca de herramientas que nos permitieron afrontar este análisis.

La consideración del espacio como algo dinámico, en permanente cambio, al que la intervención humana da sentido, así como las relaciones entre los diferentes espacios, en un momento en que la conectividad y la compresión espacio-temporal es cada vez más patente, es fundamental para abordar su análisis desde una perspectiva antropológica y cultural, que no sólo explica gran parte de esas transformaciones a las que se ve sometido, sino que aclara cómo afectan al individuo las relaciones con su entorno. Mi propuesta se ha basado, en consecuencia, en investigar la función y la

influencia que este *milieu* ejerce sobre sus habitantes y de qué manera la ficción refleja estos procesos.

El desarrollo de la ciudad moderna ha ido en paralelo al nacimiento y evolución del género criminal. Poe fue el primero que vio las posibilidades que el encuentro con desconocidos y el anonimato intrínseco a la metrópolis ofrece a este tipo de ficción. A partir de él, la ciudad se convierte en el escenario arquetípico de estas ficciones. La atracción de las luces urbanas no puede iluminar la oscuridad de los callejones y, así, atracción y repulsión se funden en el estado de ánimo del individuo. Parafraseando a Willie Sutton, célebre atracador de bancos neoyorquino, con una carrera delictiva a sus espaldas de más de cuarenta años, quien al ser preguntado por las razones de especializarse en entidades financieras, contestó, “Because that’s where the money is”, podemos afirmar que la ficción criminal se desarrolla en la ciudad porque “that’s where the crime is”, siendo, por lo tanto, el escenario habitual de los delitos.

A partir del *hard-boiled*, la ciudad ha sido una presencia constante en el género en los Estados Unidos. Al principio, Nueva York, Los Ángeles o Chicago, paradigmas de *The Great Bad Place*, el lugar en el que el peligro y la maldad, amparados por la muchedumbre, habitan y acechan. Posteriormente, el escenario se transforma en la ciudad genérica, sin nombre, el *Anyplace*, un lugar familiar para cualquier habitante urbano, reflejo de cualquiera de esas ciudades que comienzan a sufrir los efectos del abandono de las clases medias, el aumento de la tasa de delitos y la pobreza inherente al gueto. Más tarde, en la década de 1970, el género se abre a otras ciudades, reflejo de que la crisis urbana se ha extendido por todo el país, y de que fenómenos hasta entonces exclusivos de las grandes capitales afectan también a ciudades como Cincinnati, Boston o Jersey City.

La percepción de la ciudad por parte del imaginario norteamericano ha sido, en general, de desconfianza hacia esta. Percibida como el repositorio de todos los males que aguardan al individuo, ha predominado más su concepto como una despiadada maquinaria que tritura todo aquello que se interpone en su camino, que el de un ente civilizado en el que las múltiples oportunidades que genera permiten que florezcan las

capacidades del ser humano. A fin de cuentas, el sueño americano implica huir de la pobreza europea, pero también de las condiciones de hacinamiento en sus ciudades y así, la búsqueda de una comunidad pequeña, de un trozo de terreno en el paraíso era la quimera que muchos andaban buscando. La ciudad se convierte entonces en el lugar para aquellos que no tienen otra elección, la pesadilla frente a esa ensoñación anhelada.

A lo largo del siglo XIX la ciudad americana crece de manera espectacular, hasta colocar a algunas de sus capitales entre las metrópolis más habitadas del planeta. El empuje y crecimiento del país tiene su reflejo en el aumento formidable de población de las urbes industriales, atraída por la promesa de puestos de trabajo y de una vida mejor. *The Great Migration*, o la gran emigración negra que, entre 1916 y 1970, desplazó a millones de afroamericanos de los estados pobres del Sur del país, atezados por una grave crisis económica y por la perpetuación del racismo más obscuro (reflejado en las leyes Jim Crow) implicó un cambio de enormes consecuencias no sólo en la configuración demográfica de las ciudades, sino que también abrió el debate sobre el futuro de las mismas. *Are cities un-American?*, se preguntaba un estudio de 1958, y la respuesta parecía ser afirmativa, pues el palpable deterioro en las mismas era el reverso del sueño americano.

Hay que echar la vista atrás para encontrar las razones de esta crisis urbana sin precedentes. Si bien las tensiones raciales, debidas a la llegada de miles de trabajadores afroamericanos a las ciudades del este y noreste del país, habían sido una constante desde la década de 1910, fruto de la presión que sobre los tradicionales vecindarios blancos ejercía la necesidad de vivienda y servicios de los recién llegados, es la gran depresión de 1929 la que marca el camino sin aparente retorno de la ciudad. Las medidas destinadas a paliar los efectos de la crisis aun no siendo anti-urbanas *per se*, contribuyeron al deterioro de la ciudad. La fuerte inversión en obra civil, con la construcción de autopistas, puentes y carreteras, unida a la popularización del automóvil, favoreció el éxodo de aquellos que podían permitírselo hacia zonas residenciales cada vez más alejadas del centro urbano. Posteriormente, la construcción de accesos a las nuevas atracciones erigidas en la ciudad supuso el golpe definitivo a los barrios sacrificados. Recordemos el caso del Bronx o el del Franklin-Mulberry Corridor, proyecto que se hizo a costa de

derribar cerca de mil viviendas en un barrio del West Baltimore. Las carreteras mataron a la ciudad por partida doble, no solo al destruir todo lo que entorpecía su extensión sino también al cambiar la forma de vida de las zonas adyacentes. Al mismo tiempo, prácticas en apariencia destinadas a proteger a las entidades financieras y a los compradores de viviendas, como el *redlining*, contribuyeron al abandono de barrios enteros, considerados en crisis y, en consecuencia, no merecedores de inversiones.

Las necesidades en vivienda de la época fueron afrontadas con dos tipos de medidas. Por un lado, la concesión de hipotecas a muy bajo interés —pero sólo en aquellos casos en los que la adquisición se realizara en áreas consideradas “seguras” por la práctica del *redlining*; excluyendo de esta manera a los afroamericanos—, lo que facilitó la adquisición de una vivienda en los miles de urbanizaciones que se erigían en las afueras de las grandes ciudades. Por otro, la construcción de complejos de viviendas sociales (los *projects*) destinadas a los más desfavorecidos, en un esfuerzo por mejorar sus condiciones de alojamiento. En ambos casos, los resultados fueron desastrosos para los centros urbanos: en el primero, porque aceleraron el éxodo de cientos de miles de ciudadanos a los *suburbs*; en el segundo, porque lo que inicialmente era una solución para las condiciones de los barrios más deteriorados acabó convirtiéndose en auténticos guetos, focos de pobreza, drogas y crimen.

Además, algunas de las decisiones adoptadas en la década de 1960 destinadas a combatir la segregación racial produjeron el efecto contrario: la integración de muchos colegios a la fuerza, transportando alumnos negros a centros mayoritariamente blancos y viceversa, no se tradujo en una convivencia más armónica, sino que, por el contrario, espoleó a muchos de los blancos que permanecían en la ciudad a abandonarla, en busca de zonas racialmente uniformes. El golpe de gracia llegó con las revueltas raciales a la muerte de Martin Luther King, que dejaron un reguero de comercios saqueados e incendiados y que terminaron por convencer a aquellos que aún permanecían en la ciudad que esta no tenía futuro alguno.

En esa misma década comienza otro proceso que afectará profundamente a la estructura productiva de la ciudad: la pérdida de cientos de miles de puestos de trabajo

en el sector industrial, antaño imán y motor de esas mismas ciudades. La progresiva automatización en los procesos de producción, el inicio de procesos de deslocalización, con el traslado de factorías a países cuyo coste económico era inferior y la crisis de principios de la década de 1970, causada por el encarecimiento del petróleo, provocaron el desmantelamiento de gran parte de aquel tejido que había actuado como señuelo de la ciudad. El motor de la economía urbana se paraba, y con él, condenaba a la pobreza a los trabajadores menos cualificados, al tiempo que incrementaba los gastos de los ayuntamientos en servicios sociales. Unido a la pérdida de ingresos que la huida de las clases medias implicaba, la situación financiera de las corporaciones locales se asomaba a la quiebra.

Es en este momento cuando se ponen en marcha los primeros proyectos de revitalización de las ciudades. Aquellas más afectadas por la crisis industrial comenzaron un proceso de reconversión de una economía productiva a otra destinada al consumo y los servicios. La ciudad inicia una transformación que pretende seducir al *commuter* y al visitante y para ello invierte enormes sumas de dinero en edificios emblemáticos y atracciones de todo tipo: acuarios, centros comerciales, hoteles o estadios deportivos. Se renuevan los deteriorados centros urbanos en un afán de convertirlos en espacios seguros, de ocio y consumo, como remedio a la depresión por la que atraviesa la ciudad.

Estos proyectos llevan aparejada la rehabilitación de los vecindarios colindantes a estas zonas de ocio y servicios. Áreas abandonadas durante años comienzan a resultar interesantes a ojos de inversores y de futuros residentes, quienes encuentran en la comodificación de esos espacios la seguridad que la *inner city* les negaba. Antiguas zonas industriales en desuso se convierten en puntos de atracción no sólo para el visitante sino también para el futuro morador, quien comienza a ver las ventajas de una vida urbana sin el riesgo y el desasosiego que la práctica real implica. Se rehabilitan antiguos edificios, que ofrecen la promesa de vivir la experiencia de la vida en la ciudad en un entorno controlado y seguro. La gentrificación avanza inexorablemente en barrios durante años descuidados y abandonados, de tal forma que para el observador ajeno, la ciudad parece atravesar un periodo de renacimiento y de vuelta a sus orígenes. La realidad es que estos procesos tienen un coste que no se ve, y que podemos resumir en el desplazamiento de

aquellos menos favorecidos. La pobreza, el tráfico de drogas y todos los problemas de índole social se trasladan a otras áreas de la ciudad, o se encierran en guetos a la espera de que los primeros audaces (artistas, bohemios) se adentren en el territorio para facilitar el desembarco de las clases medias y con ello, el proceso de recuperación de los espacios abandonados. Es la ciudad revanchista, la que reclama aquello que dejó en manos de los menos favorecidos y ahora se lo arranca para otorgárselo a la iniciativa privada y a los más pudientes. En términos raciales, es una reconquista del oeste, una re-colonización de predios que el hombre blanco desatendió, en busca de la seguridad del *suburb*. Como el niño caprichoso que solo repara en un juguete olvidado cuando alguien muestra interés en él, la ciudad es ahora objeto de atención por parte de aquellos que la abandonaron.

Todas estas dinámicas están presentes en la obra de los cuatro autores estudiados. Si bien Simon y Price las ambientan en la actualidad, el pasado es un componente sin el cual es imposible entender el presente. Pelecanos y Lehane, por el contrario, han situado algunos de sus libros en ese pasado en su afán de desentrañar todo aquello que configura la ciudad contemporánea. Sus miradas, no obstante, convergen en mostrar una historia distinta, de carácter espacial, que se distingue por el marcado componente local que dota de un realismo absolutamente creíble a lo narrado. Frente a la ciudad genérica, los cuatro autores proponen una mirada centrada en las peculiaridades de cada una de las ciudades analizadas. A pesar de este énfasis en las características propias, los fenómenos que abordan afectan al mundo occidental, lo que dota a estas narraciones de una dimensión global que hace que el lector o el espectador se vea reflejado en ese relato. Este acento en lo local actúa como contrapunto dialéctico frente a la ficción criminal como relato mundial, que ha hecho posible que encontremos representantes del género en todos los países y lenguas.

Las conexiones que se establecen entre lugares apartados es uno de los resultados más evidentes de la globalización. En este sentido, el representante más patente es el puerto de Baltimore en *The Wire*, no sólo porque el tráfico que suple al trabajo tradicional de los estibadores procede de distintas partes del mundo (productos químicos de Asia, seres humanos de la Europa del Este) sino que este lo proporciona un (supuesto) griego para cuya organización trabajan israelíes, ucranianos o iraníes. El puerto se constituye,

en consecuencia, en otro nodo en esa red que enlaza los lugares más alejados del planeta. La posibilidad de beneficiarse de este tráfico que ha superado las históricas fronteras nacionales tiene como contrapartida la facilidad con la que la actividad puede trasladarse a cualquier otro punto del globo, siempre que los beneficios que ofrezca sean mayores. Al primar los réditos empresariales frente a la vinculación con una ciudad concreta, como lo fue la industria del automóvil con Detroit, el capital se traslada de inmediato al lugar que le proporciona las mayores ganancias. Así, cuando los ejecutivos que gestionan el puerto de Baltimore muestran a los estibadores un video sobre el puerto de Rotterdam como modelo de futuro (T02 E07), Sobotka no puede por menos que sentirse alarmado, pues la competencia que instalaciones como esta proponen son un claro indicio del sombrío porvenir que aguarda al puerto de Baltimore.

La globalización no es únicamente un nuevo aviso de que el escaso trabajo industrial en la ciudad puede desaparecer al ser llevado a otros países. Las posibilidades de empleo que la ciudad de servicios ofrece afrontan otra amenaza: la llegada de inmigrantes procedentes de naciones hasta ahora poco habituales en los Estados Unidos: haitianos, caboverdianos, hondureños o bangladesíes pasan a formar de ese contingente de trabajadores escasamente cualificados que el mantenimiento de la maquinaria de la ciudad requiere. No es de extrañar, por tanto, que el proyecto de una sexta temporada de *The Wire* tuviera como objeto los inmigrantes hispanos, especialmente centroamericanos, cuya presencia ha crecido notablemente a partir de la década de 2000, concentrándose en el Southeast de la ciudad. Esta presencia apenas tiene relevancia a lo largo de la serie, con la excepción, en la cuarta temporada, de uno de los primeros empleos legales que Cutty consigue al salir de prisión: el mantenimiento de jardines de las lujosas casas de las urbanizaciones del Baltimore County. La cuadrilla de la que forma parte está integrada prácticamente por trabajadores de origen latino que ni siquiera son capaces de comunicarse en inglés.

La presencia de inmigrantes de lugares no habituales es también evidente en Lehane. Recordemos al efecto el caso de *Gone, Baby Gone* cuando Kenzie pasea por una sección de Dorchester que la imaginación popular ha bautizado como el *Ho-Chi-Min trail*, una avenida llena de restaurantes y negocios vietnamitas, reflejo de la llegada de estos

expatriados al barrio, que es percibida como una presencia extraña en lo que durante años ha sido una comunidad irlandesa cerrada y fuertemente cohesionada. Son las mismas transformaciones que se pueden observar en el Dempsy de Price. En *Clockers*, los *projects* le parecen un lugar ajeno al policía Rocco, quien ante la profusión de comercios latinos, masculla que el barrio parece América Central. La misma perplejidad muestra Mitchell en *Samaritan*, quien al visitar la zona en la que vivió de niño comprueba que los tradicionales negocios italianos y judíos de su niñez han sido sustituidos por bodegas caribeñas y restaurantes de pollo jamaicanos. Pero quizás el barrio que mejor muestra esta dinámica de cambio es el Lower East Side de *Lush Life*, la cabeza de puente de sucesivas oleadas de inmigrantes en busca del sueño americano. Judíos de Centroeuropa, italianos, irlandeses, puertorriqueños, todos hicieron del popular barrio su hogar. Ahora es el turno de esrilanqueses, bangladesíes o taiwaneses, quienes se amontonan en infraviviendas de la misma manera que ciento cincuenta años atrás lo hacían los expatriados que retrató Jacob Riis, con la única diferencia de que los edificios que ocupan actualmente son el objeto del deseo de especuladores inmobiliarios, dispuestos a convertir esos apartamentos en lujosos *lofts* de más de dos millones de dólares.

A primera vista, estamos ante la continuación del *melting pot*, alimentado con la permanente llegada de miles de inmigrantes de los puntos más alejados del planeta. Sin embargo, la ciudad que estos autores nos muestran es cada vez menos *melting*, en el sentido de que parece más fragmentada que nunca, compuesta de territorios prohibidos, acotados o a los que los personajes, parafraseando a E. M. Forster, “fear to tread”, bien sea por cuestiones raciales, como es el caso del Terry Quinn de *Soul Circus* de Pelecanos, a quien su condición de blanco le veda el acceso a los barrios negros; bien por cuestiones económicas, o de clase, como ocurre en dos ocasiones en *The Wire*: la visita al lujoso restaurante, en la primera temporada, de D’Angelo y su novia y, en la cuarta, la invitación de Colvin a sus alumnos, pues no olvidemos que la ciudad posmoderna parece haber acentuado las diferencias entre los pudientes y la *underclass*, disolviendo esa concepción de lo urbano como una comunidad afectiva reconocible. Es, por lo tanto, una narrativa de pérdida, de la defunción de la ciudad como punto de encuentro y comunicación, suplantado por la coincidencia casual en uno de esos lugares, o mejor dicho, de esos *no-lugares* diseñados para el consumo y el ocio, como el mercado en el que McNulty ve a

Stringer, en *The Wire*, que podría ser cualquiera de esos antiguos mercados rehabilitados en paraísos del *gourmet* que proliferan por nuestras ciudades o, en la misma serie, el encuentro de Herc y Carver con Poot y Bodie en un complejo de múltiples salas de proyección que en tantos lugares del mundo han sustituido a los tradicionales salones de cine.

La confirmación de la fragmentación de la ciudad en territorios casi tribales, delimitados claramente, fuera de los cuales la vida del individuo parece carecer de sentido nos la proporcionan Bodie o Wallace, incapaces de imaginarse en otro lugar distinto al West Baltimore. El apego al lugar se mantiene hasta en situaciones en las que la vida corre peligro. Olivia Elliot, testigo en un caso de asesinato en *Soul Circus* de Pelecanos se muda siguiendo los consejos de Strange, quien le advierte de la amenaza de muerte que pesa sobre su cabeza. Incapaz de separarse de su entorno, se traslada a Lincoln Heights, a escasas dos paradas de autobús de su barrio en Anacostia, lo que facilita su asesinato antes de intervenir en el juicio. Caso similar es el Old Face André, en *The Wire*, que, aun sabedor de que el implacable Marlo Stanfield ha puesto precio a su cabeza, no imagina alejarse del West Baltimore, lo que, al igual que en el caso de Olivia, desembocará en su muerte a manos de su perseguidor.

Ante esta proliferación de espacios despersonalizados, excluyentes, como el Bethesda del D.C. descrito en *Soul Circus* de Pelecanos, paradigma de comunidad blanca aséptica y esterilizada, en el que la presencia de un rostro negro despertaría la alarma del vecindario, nuestros autores ponen su mirada en espacios que proporcionan vínculos emocionales y afectivos a los personajes. Se produce una humanización del espacio de tal manera que este adquiere un valor significativo al vincularse con la identidad del individuo. Para Wallace en *The Wire*, el West Baltimore es parte de él, de la misma forma que para su colega Bodie las torres Franklin eran el lugar que él llamaba hogar. Derek Strange es, en las novelas de Pelecanos, parte del vecindario en torno a la calle U del D.C., de la misma manera que Jimmy es una referencia para el ficticio East Buckingham de Lehane. El curso de escritura creativa que imparte Ray Mitchell en *Samaritan* de Price sirve para rescatar los recuerdos que las viviendas sociales de su niñez almacenan de todos sus moradores. Donde los foráneos sólo vemos un paraje de ruina y desolación,

como el viejo cine de Dempsy, refugio de adictos y sin techo, Nerese, la policía que investiga la agresión a Mitchell, recuerda la experiencia de un teatro lujoso en el que vio una película por primera vez. Retomando el concepto de Nora, son *lieux de memoire*, lugares convertidos en simbólicos como depositarios de los recuerdos de una comunidad. Los individuos creamos lazos eternos con aquellos lugares que tienen un significado especial para nosotros. La ciudad, que a vista de pájaro, a ojos del especulador inmobiliario, se asemeja a un lienzo blanco sobre el que diseñar y crear una nueva realidad, esconde miles de historias a pie de calle que no pueden ser eliminadas, como nuestros autores se encargan de recordarnos en sus novelas.

A menudo creemos saber todo acerca de una ciudad cuando hemos visitado sus edificios emblemáticos, sus atracciones turísticas y las construcciones que conmemoran el esplendor y poder de la misma. Desconocemos, no obstante, lo que se oculta tras esa fachada monumental, cegados por el fulgor que esta emite o por la soberbia de creer saber todo lo necesario acerca de ese lugar. A veces, la prudencia o la aprensión nos impiden acercarnos a otros espacios, temerosos de un encuentro con el peligro o la amenaza. Creamos, de esta forma, en nuestras mentes unos mapas incompletos, moteados de zonas ciegas de cuya existencia renegamos. Boston es entonces el Freedom Trail, el mercado de Faneuil Hall o el evocador barrio de Beacon Hill. Baltimore se reduce al estadio de los Orioles, Fort Henry o el gentrificado barrio de Fells Point. Por su parte, del D.C. recordamos el Capitolio, la Casa Blanca o la imponente Union Station. Entre estos puntos no parece existir nada.

Highmore reafirmaba el carácter espacial de la narrativa criminal al proclamar que estas obras son *tours* por el lado desconocido de la ciudad. Para Benjamin, los lugares triviales tienen un valor fundamental por cuanto nos revelan la esencia de una ciudad. La movilidad del detective y su capacidad para establecer conexiones entre espacios aparentemente inconexos desvelan ante nuestros ojos el carácter y la naturaleza de ese ente confuso y paradójico. Así, la historia del Lower East Side y los procesos que lo están transformando en el nuevo patio de recreo para bohemios se manifiesta en un simple recorrido a pie por sus calles en *Lush Life* de Price: junto a la vieja sinagoga rumana se alza un mural que recuerda a Celia Cruz, al lado de un puesto de kebabs que comparte

paredes con una nueva panadería francesa. La ciudad que reflejan Simon, Pelecanos, Lehane y Price entonces recobra su condición de palimpsesto, de texto inacabable en el que las sucesivas capas de moradores han depositado su legado. La lectura de la ciudad pasa por reconocer estos fragmentos que han conformado su historia. Conocer los sucesivos estratos sobre los que se ha edificado la ciudad actual es fundamental para entender su funcionamiento y su devenir y esto es lo que nos muestran nuestros autores.

No se puede comprender el presente sin acudir al pasado. Si Pelecanos y Lehane regresan a las revueltas raciales de 1968 o al Boston de la prohibición, Simon y Price prefieren dejarnos indicios de este para que los espectadores o lectores interpretemos el presente. Son ejemplos del *referential reading* al que alude Corkin, en el sentido de que no explican las causas de lo que se nos muestra, sino los efectos, exigiendo por parte del lector o espectador un esfuerzo extra para entender el contexto. Simon no menciona el *redlining*, ni hace referencia a los movimientos de población que convierten al West Baltimore en una zona exclusivamente afroamericana, pero cuando Colvin le señala a Carcetti el edificio que antaño ocupaba la funeraria del viejo Stryker le está dando —a él y a la audiencia— una lección sobre las líneas raciales que delimitaban la ciudad y sobre la forma de pensar de muchos de los blancos que todavía vivían en el West Side. Última parada antes del cementerio, le preguntaron en una ocasión al propietario si iba a ofrecer sus servicios a los afroamericanos que por entonces comenzaban a llegar al barrio: “On one condition. That I can do all of them at once” (T03 E11). Ante la repulsión que el comentario despierta en el futuro alcalde, Colvin muestra su respeto por Stryker pues con él, a diferencia de otros, se sabía cuál era su forma de pensar. La intolerancia o la hipocresía con que se comportan algunos blancos autodenominados liberales, reflejada en esos barrios acomodados de Washington D.C. que presumen de abrazar la tolerancia y celebrar la diversidad siempre que esta no se asome por sus calles, son un síntoma del estado de la cuestión racial en la ciudad americana.

La presencia del gueto y su percepción como amenaza es una constante en la obra de los autores estudiados. El complejo Lemlich en el Lower East Side en *Lush Life* es el recordatorio de que el barrio todavía no ha alcanzado ese estatus de lugar aséptico y seguro, foco de diversión y entretenimiento. El asesinato de Ike Marcus a manos de

Tristan, un joven latino residente de las viviendas sociales, nos advierte de que es necesario neutralizar el peligro que el Otro supone antes de vender el barrio como una zona esterilizada, protegida y entregada al servicio del ocio. El gueto no tiene cabida en la ciudad espectáculo, por lo que es necesario delimitarlo y aislarlo, como el Skid Row de Los Ángeles, o dejarlo en manos de la especulación inmobiliaria. Una vez que este ha desaparecido el barrio se encierra en sí mismo, protegido de los peligros externos y así, fortificado y vigilado las veinticuatro horas, está listo para ser vendido como la experiencia urbana definitiva: limpia, segura y sin riesgo alguno. *The closed-mouth kiss of gentrification*, utilizando el término empleado por Pelecanos, ha asfixiado la personalidad y la historia del lugar: ha borrado todos los vestigios del pasado para ofrecer un simulacro de vida en la ciudad similar al camino que tantas otras capitales han seguido en el mundo: antiguas zonas industriales reconvertidas en pintorescos mercados callejeros, en viviendas con el sabor del siglo XIX —pero sin las penurias intrínsecas a estas—, en paseos marítimos domesticados destinados, en teoría, al encuentro casual con desconocidos, pero en la práctica al reconocimiento entre iguales, a la reafirmación de la condición de urbanitas homogéneos. En definitiva, ciudades convertidas en parques temáticos de sí mismas.

La gentrificación es una de las grandes constantes en la obra de Lehane. La saga de Kenzie y Gennaro contiene numerosas referencias a los efectos de la misma en su Dorchester natal: la desaparición de los comercios tradicionales, sustituidos por tiendas de aspecto bohemio e informal, la llegada de nuevos residentes o el encarecimiento de la vivienda son indicios de que el barrio está cambiando. Pero es en *Mystic River* donde la cuestión alcanza la categoría de tema principal. En esta ocasión sitúa la acción en East Buckingham, un trasunto de Dorchester, para explicar los efectos de este proceso sobre el barrio. El énfasis aquí no está en la transformación espacial del entorno, descrita como un proceso continuado de avance por la calles del mismo, sino en lo que supone para sus habitantes. Los tres protagonistas, de distinta manera, han sufrido o están a punto de sufrir las consecuencias del mismo. Para los que se quedan, como Jimmy, es una amenaza a un modo de vida basado en los fuertes lazos que se entrelazan en una comunidad compacta. Figura de autoridad en East Buckingham, la fractura que en el barrio produce la incorporación de vecinos nuevos, ajenos a los códigos vigentes, es una amenaza a su

estatus. Para los más afortunados, como los padres de Sean, que se fueron en un momento en que la oferta por su vivienda era lo suficientemente atractiva como para aceptarla, el futuro está en una *gated community* en los *suburbs*, donde languidecen en un entorno desarraigado e impersonal. Para el propio Sean no es sólo la tristeza que le invade cada vez que los visita, sino la confirmación de que la venta, además de cortar las raíces con su barrio natal, le convierte, a ojos de sus vecinos, en un traidor a esa comunidad. El futuro es mucho más sombrío para Dave Boyle, quien contempla con recelo el avance de la misma en su East Buckingham natal, poniendo en peligro, pues así se expresa, la frontera que delimita su espacio. Si esa frontera cae, la subida de los precios en la vivienda le obligaría a abandonar el barrio e instalarse en uno de esos *projects* que son el ejemplo del fracaso de las viviendas sociales, epítome del declive del estado del bienestar que garantizaba unas condiciones de vida dignas. La única solución que percibe reside en una ola de crímenes en el barrio que atemorice y de esta forma detenga la llegada de los nuevos colonizadores.

El desplazamiento de los habitantes tradicionales del barrio es ciertamente el aspecto más doloroso de este proceso, pues supone para ellos la pérdida de referencias de un mundo conocido. El resultado es la disolución de una comunidad y con ella, la defunción de la personalidad propia de la ciudad. Una vez desalojados del barrio, el último paso es cambiarle el nombre, para borrar todo vestigio de la presencia anterior. Dave presiente que ese será el siguiente paso en The Flats, paso que vemos en *The Wire* cuando, en su segunda temporada, Nick Sobotka comprueba que, a pesar de los ingresos extras que le proporciona el tráfico ilegal del puerto, no puede permitirse una vivienda en su barrio, al que la agente inmobiliaria se refiere como Federal Hill y no con el nombre de Locust Point que es el que siempre han utilizado los residentes habituales.

La caída en la pobreza, el descubrimiento de que, de repente, el individuo ha dejado de pertenecer a la clase productiva y que sus opciones de supervivencia pasan por la asistencia social o por las actividades delictivas es otra constante en la obra de estos autores. El declive del puerto, reflejado en *The Wire*, puede convertir a esa comunidad tradicionalmente trabajadora en la nueva subclase. La asunción de códigos propios del gueto en la vestimenta y el habla, así como la adopción del tráfico de drogas como fuente

de ingresos son señales de que la *inner city* está llamando a la puerta del barrio y de que en esta ciudad dual solo habrá lugar para los desposeídos y para los más pudientes, quedando la clase trabajadora como un recuerdo de un pasado que no volverá.

El gueto es la frontera urbana actual, el nuevo territorio virgen por colonizar. Mientras se aguarda la llegada de las excavadoras, preludio de los colosales proyectos que pondrán a la ciudad en el circuito del consumo y el turismo, el gueto ha de ser contenido para evitar su expansión. La policía vigila para que el cáncer no se extienda por otras arterias de la ciudad y todas las medidas que se adaptan van dirigidas a mantener el *statu quo*, a la espera de la iniciativa redentora que liberará a la ciudad de ese tumor. Se convierten en heterotopías, lugares en los que se encierra al enfermo, al distinto, al aquejado de males. El habitante del gueto es el nuevo nativo americano, al que se confina en una reserva, un territorio estéril que carece de interés hasta que la voracidad de los especuladores inmobiliarios encuentre un modo de beneficio inmediato. Se entiende entonces que el agente Walker, el policía corrupto que atormenta a los protagonistas de la cuarta temporada de *The Wire*, reaccione al encontrárselos en un restaurante chino fuera del barrio con un violento “get back on the reservation where your black asses belong” (T04, E11). El West Side, al igual que los barrios al otro lado del río Anacostia, o el East Buckingham de *Mystic River* y *The Drop*, son territorios fronterizos, salvajes, en los que la ley, si aparece, tiene una presencia tenue. De alguna manera el abandono de la ciudad los ha devuelto a un estado primigenio, silvestre y, por lo tanto, a la espera de ser reconquistado.

La llegada de nuevos residentes a los barrios va precedida en muchas ocasiones de intervenciones de las distintas administraciones destinadas a promover la iniciativa privada. Carcetti propone, en la cuarta temporada de *The Wire*, la construcción de un casino en una zona ocupada por las instalaciones portuarias para atraer visitantes y, en consecuencia, ingresos para el ayuntamiento. Los centros de convenciones, los edificios de oficinas o los lujosos hoteles que actuarán como imán para el turista se encargan a arquitectos de prestigio y las ciudades compiten por la oferta más extravagante. Si bien las ordenanzas municipales de Washington D.C. impiden la construcción de rascacielos, Boston, Baltimore o Nueva York se llenan de edificaciones que pudieran estar en

cualquier otro lugar. La ciudad se convierte entonces un *banalscape*, un paisaje banal carente de originalidad o interés. La repulsión de Kenzie en *Sacred*, de Lehane, ante las Hancock Towers en Boston no es más que la continuación del feísmo que el edificio federal John F. Kennedy en la ciudad, diseñado por Walter Gropius, exhibe en la tan bostoniana película *The Friends of Eddie Coyle*, lugar de encuentro entre el policía y su informador. El café en el Lower East Side de Price en el que Eric Cash trabaja es un simulacro de un café europeo del siglo XIX y la novela termina con el proyecto de hacer uno similar en Atlantic City, ciudad que alberga horrores como un casino Trump que imita al Taj Mahal. El puerto de Baltimore nos recuerda a las intervenciones en la bahía de Sydney o a las que, con motivo de las olimpiadas se llevaron a cabo en el de Barcelona. En un juego de espejos interminable, las ciudades se transforman imitando modelos de éxito u ofreciendo sus espacios como lienzos en blanco para que arquitectos y constructores reproduzcan versiones idealizadas de un espacio urbano que nunca existió. La *urbanización* como seña de identidad, como símbolo de la ciudad genérica: los mismos espacios vacuos, intercambiables que aseguran un ocio seguro. Por eso los personajes de Pelecanos y Lehane se aferran a lugares significativos: un apartamento en Capitol Hill con las mejores vistas de la ciudad, una antigua iglesia en Dorchester, pues ellos aún mantienen la esencia del barrio. Se produce un fenómeno que se traduce en la proliferación de *no lugares*: al igual que una franquicia, un aeropuerto o una gasolinera, son lugares inocuos, funcionales, en los que sólo nos encontramos de paso y, por lo tanto, son resistentes a la intervención humana.

Pero a estos proyectos de revitalización hay que ponerles un envoltorio que facilite su identificación e incite al comprador a su adquisición. La ciudad se vende bajo una etiqueta, bien sea a través de la reivindicación de la comunidad trabajadora irlandesa de la que Boston ha hecho gala en tantas películas como a través de eslóganes pegadizos que concentren en el mínimo número de caracteres la experiencia que anuncia. Nace así *Charm City*, *BMore* o *The City That Reads*, en un intento de convencer al futuro usuario o comprador de las promesas que su visita encierra. La ciudad —o partes de ella— se convierte entonces en una marca, similar a cualquier otro producto, distribuida y comercializada en los mismos circuitos siguiendo los mismos criterios de beneficio económico. El Lower East Side es el último espacio de diversión de moda en Nueva York,

Federal Hill el nuevo barrio *trendy* de Baltimore o East Buckingham el lugar ideal para que parejas profesionales retornen a Boston. La *brandificación* no impide, no obstante, que la realidad empañe la ilusión que la frase publicitaria asegura. *Charm City* se convierte entonces en *Harm City*, *The City That Reads* es, en realidad, *The City That Bleeds* y *BMore*, *Bodystore*, como se puede comprobar en los títulos de crédito iniciales de *The Wire*, un recordatorio del elevado número de asesinatos que se cometen en la ciudad. En otras ocasiones, se produce el fenómeno contrario: una *brandificación* inversa. Las críticas por parte de las autoridades municipales a la serie no se basaban en que esta exagerase o novelase la realidad de la ciudad, sino a que sólo mostrara un lado de esta, admitiendo, por tanto, la veracidad de lo narrado en ella. En el caso de los peores años del D.C., el ingenio popular y los medios de comunicación la condenaron a ser llamada *Dodge City* (otro recordatorio de que la frontera ya no se encuentra al oeste), *Murder Capital*, *WARsington* o *Chocolate City*, en referencia a su elevada población afroamericana. Para Pelecanos es, sin embargo, *Drama City*, título de su decimotercera novela, una ciudad poliédrica, en la que conviven múltiples realidades: desde la pobreza más descarnada en el lado erróneo del Anacostia hasta las comunidades con mayores índices de ingresos y titulaciones universitarias, pasando por comunidades trabajadoras en las que la mezcla racial y de clase es todavía posible.

Como hemos podido comprobar en las páginas anteriores, los autores estudiados no ocultan o maquillan esta realidad a menudo lacerante, sino que nos la muestran tal como se percibe a pie de calle, pero también nos permiten ver en el panorama de desolación generalizado escenas de la vida cotidiana: en *Soul Circus*, de Pelecanos, Derek Strange disfruta de la efervescencia callejera de su barrio de Shaw, en *Gone, Baby Gone*, de Lehane, Angie Gennaro encuentra consuelo en un parque de Dorchester, o en la cuarta temporada de *The Wire*, McNulty sorprende a Bodie citándolo en el arboreto de Baltimore. Estos destellos de normalidad y de afecto por los lugares son los elementos que humanizan la ciudad, que la convierten en *place* en lugar de *space*, acercándonosla de esta manera y en consecuencia, permitiéndonos comprenderla. En esas escenas breves, en ocasiones simples transiciones entre el crimen y la subsiguiente investigación se encuentra la razón de que, a la hora de abordar las grandes transformaciones por las que atraviesa la ciudad, la ficción criminal es mucho más efectiva que tratados o teorías

urbanas sobre esos mismos fenómenos. Frente al documental de marcado carácter político sobre las consecuencias de la gentrificación, como *Push* (Gertten 2019) resulta mucho más efectiva la escena en la que Nick Sobotka busca casa en su barrio. Frente al discurso sociológico que explica la deshumanización y la desaparición del contacto entre extraños que la ciudad facilitaba, funcionan mucho mejor unas líneas de Price refiriéndose a las horas del amanecer, único momento en que confluyen los dos Lower East Side, representados por los clientes de los bares de moda y los inmigrantes asiáticos que abandonan los pisos en los que se hacían para mantener en funcionamiento el enorme engranaje urbano. Lefebvre o Soja pueden explicarnos cómo se produce el espacio, pero cuando Bob y el policía Evandro Torres asisten a la última misa en St. Dom's, en *The Drop*, de Lehane, nos informan que un lugar que reúne a personas de diversa índole ha perdido esa condición para pasar al ámbito privado, despojando a los vecinos de un espacio compartido, público. Los mecanismos de identificación de la ficción, sea novela o serie televisiva, con los personajes generan una fusión de emoción y razón sin duda más efectiva que un frío análisis sociológico. Al presentarnos a personajes "fallidos" en el sentido de reales, contradictorios, que se mueven en una escala de grises que los aleja del maniqueísmo del blanco o negro, la empatía se produce de inmediato. El Nick Stefanos de las tres primeras novelas de Pelecanos puede tener serios problemas de adicción a las drogas y a la bebida, pero cuando se sienta en el porche de su vivienda una tarde de primavera a ver la gente pasar podría ser cualquiera de nosotros. De la misma manera, el personaje de Bob en *The Drop*, de Lehane, a pesar de tratarse de alguien incapaz de mostrar emociones hacia sus congéneres, despierta en el lector cierta simpatía al comprobar que se rige por un código ético que le hace proteger a Nadia. Condenamos la implicación de Frank Sobotka, en *The Wire*, en el tráfico ilegal de seres humanos, pero podemos, al menos, comprender los motivos que le hacen tomar esa decisión. Incluso Price consigue que compartamos la angustia y el tormento de Brenda Martin, la madre que mata a su hijo en *Freedomland* y de esta manera poder entender, al menos parcialmente, algunos de los procesos que la llevan a justificar su crimen.

Simon lo comprendió muy bien cuando dio el paso del periodismo a la ficción televisiva y se hizo acompañar por algunos de los mejores novelistas de su generación. A

diferencia de Scott Templeton, el periodista de la quinta temporada, a quien su obsesión con ganar un premio Pulitzer le lleva a fabricar historias de aparente interés humano que suenan falsas, las historias personales de los protagonistas de *The Wire* nos resultan reales y absolutamente creíbles. Sus problemas, en un marco de instituciones disfuncionales y de incertidumbre ante el devenir del futuro, despiertan en el espectador un reconocimiento que se traduce en afinidad ante los conflictos presentes o los que se atisban en el horizonte. Llamémoslo tragedia, melodrama o realismo trágico, lo que estos autores nos muestran es algo más que una narrativa criminal al uso. Compartimos con Lehane y Pelecanos que el género es algo más que un relato de un crimen y su investigación: es una disección de los males que aquejan a una sociedad. Su versatilidad y popularidad le permiten afrontar cualquier temática utilizando el que, quizás, sea ahora el único vínculo que une a los habitantes de una gran ciudad: el de víctima y verdugo. Nadie mejor para ilustrar este ejemplo que Tristan, el asesino de Ike en *Lush Life*: dos jóvenes que, pese a compartir un entorno común no estaban destinados a encontrarse salvo en la comisión de un delito. Ike, el *hipster* barbudo y tatuado, *poster boy* del nuevo Lower East Side frente a Tristan, cuyo retrato cuelga en las comisarías de Manhattan, y que es el negativo de esta imagen de *bohemian playground* al que está destinado el barrio, a su vez *poster boy* de un lugar en trance de desaparecer.

Gran parte de la ficción criminal se articula en torno al tiempo: la investigación posterior al delito se establece como un cronograma en el que se van insertando los distintos testimonios que van a permitir su solución. Por ello, numerosos autores estructuran sus novelas en torno a él. Ian Rankin o Graham Hurley, por citar dos ejemplos, inician sus obras con una fecha concreta a partir de la cual se van desarrollando las distintas tramas, estructuradas en capítulos y secciones con indicadores temporales. Así, sabemos que el inspector Rebus interrogó a Cafferty un cinco de febrero a las 18:05 horas y que tres horas después recibió una llamada reveladora. En televisión, el fenómeno es más acusado, pues basta recordar una serie como *24*, narrada en tiempo real. Por el contrario, en Pelecanos, Lehane y Price estas referencias temporales son mínimas. En el primero, un mero indicador de que la acción retrocede unas décadas, como en *The Turnaround*, mientras que en los dos últimos una fecha es un simple punto de partida. En el caso de *The Wire*, el tiempo no parece transcurrir o existir siquiera. Es una narración

articulada en torno a los espacios y a la movilidad entre los mismos. El carácter espacial lo subrayan detalles como el sistema de citas que establecen los traficantes una vez que han detectado que sus teléfonos están sometidos a escuchas: utilizan relojes para dar las coordenadas de los lugares de sus entregas de droga. Las citas no se establecen en un calendario sino sobre un plano de la ciudad. No recuerdo ver reloj alguno en las múltiples dependencias que la serie nos muestra, pero sí mapas en todas ellas: desde el despacho del alcalde hasta la sede del sindicato de estibadores. En una ciudad tan inestable espacialmente, sometida a tensiones de todo tipo, el verdadero valor reside en la ocupación del espacio y la lucha por este engendra violencia.

Es fácil entender, por tanto, que Lehane hable de la guerra de la gentrificación o que Price afirme, como lo hizo en una entrevista, que “Real Estate is violence”, pues, en efecto, esa violencia está presente en todas las obras analizadas. Los personajes de los cuatro autores perciben que sus ciudades respectivas están cambiando, como Lawrence en *The Way Home*, de Pelecanos, quien al regresar a su ciudad después de una estancia en la cárcel, comprueba que su barrio se ha transformado en una nueva zona gentrificada en la que no se reconoce. La gran batalla que se libra en la ciudad es un combate latente por el espacio, al que se pretende delimitar, domesticar, reordenar, y ese conflicto produce víctimas. Nuestros autores ponen rostro a esas víctimas y, de esta forma, nos las acercan.

Iniciábamos este estudio con un doble objetivo: comprobar de qué forma estos autores nos permiten hacer legible la ciudad contemporánea y demostrar, por otro, la capacidad del género para abordar los procesos que transforman y reconfiguran nuestras ciudades. Como hemos visto, los cuatro autores estructuran sus relatos en torno a la investigación policial de un delito: tráfico de drogas, robos, desapariciones o asesinatos. En la mayor parte de casos, esos delitos están basados en crímenes reales o en vivencias de los autores: Lehane hace uso de su experiencia como asistente social para abordar el abuso a menores en *A Drink Before the War*; Price utiliza el caso de la actriz Nicole duFresne para articular su ficción sobre el Lower East Side en *Lush Life*; Pelecanos se inspira en una serie de asesinatos en el Washington D.C. para escribir *The Night Gardener*; finalmente, Simon recurre a una investigación sobre el tráfico de drogas que cubrió como

periodista de *The Baltimore Sun* para dar cuerpo a la línea argumental principal de *The Wire*. El punto de partida de estas ficciones es real, lo que las hace verosímiles y absolutamente creíbles. A pesar de tratarse de delitos similares a los que se comenten cada día en cualquier ciudad occidental, lo que proporciona una dimensión global a estos relatos, los autores estudiados tienen la capacidad de inscribirlos en un contexto muy específico que describen con minuciosidad, deteniéndose en las particularidades del entorno, todo lo cual aporta la dimensión local. Frente a la frialdad de la investigación hiperespecializada que hace uso de los últimos avances tecnológicos al servicio de las fuerzas del orden, paradigma de las cuales sería la franquicia serializada de *CSI*, nuestros autores reivindican el trabajo a pie de calle, el del *gumshoe* clásico que, gracias a su tesón y atención al detalle, a su constante ir y venir por las calles, no sólo tiene posibilidades de resolver el delito sino que además nos va descubriendo las fuerzas y los procesos que actúan en las ciudades. Kenzie, Strange, el Matty Clark de *Lush Life* o el McNulty de *The Wire* son herederos de las características más destacadas del *hard-boiled* clásico: la movilidad, que les da acceso a todas las áreas fragmentadas de la ciudad posmoderna; la persistencia y obstinación, que les impide rendirse ante el primer contratiempo; la independencia e inconformismo del *maverick*, aun en los casos en que están integrados en instituciones jerarquizadas, que no les aparta de su objetivo inicial; y, por, último, el ejercicio de cierto cinismo, elemento imprescindible para sobrevivir en un entorno hostil. Todas estas particularidades hacen de ellos el nodo perfecto que puede conectar las múltiples ciudades que se encierran en Baltimore, Boston o el D.C. Hay en ellos, por lo tanto, una reivindicación de las mejores cualidades del *flâneur*, en el sentido del que pasea por las calles de la urbe atendiendo a los cambios que a su alrededor se producen. Frente al simulacro de seguridad que ofrecen las modernas técnicas de vigilancia y supervisión, que parecen ofrecernos una visión panóptica y, en consecuencia, total de la ciudad, la mirada del detective, del policía de pie es mucho más efectiva con el propósito de hacernos legible la ciudad. A fin de cuentas, los títulos de crédito iniciales de *The Wire* constatan la ineficacia de los mismos, al mostrarnos como una cámara de seguridad instalada en las viviendas sociales es rota a pedradas. De la misma manera, los intentos de Herc y Carver de hacer uso de estas tecnologías desembocan en un rotundo fracaso, bien en la segunda temporada, cuando camuflan un sofisticado micrófono en una pelota de tenis para hacer escuchas en la calle, bien en la cuarta, cuando el uso no autorizado de

una cámara para observar a Marlo Stanfield terminará con la expulsión de Herc del cuerpo de policía.

Como se empeña en recordarnos Lester Freamon, sólo hay que seguir la pista del dinero para darse cuenta de que, en la ciudad, a pesar de la fragmentación de los espacios, de la compartimentación de las distintas esferas que conforman las fuerzas que la rigen, todo está conectado.

Podemos concluir así dejando constancia del cumplimiento de los objetivos fijados en la introducción: ha quedado patente el potencial de la ficción, y en particular de la ficción criminal contemporánea representada por la obra de los autores aquí analizados, para desvelar los entresijos de la ciudad norteamericana y para entender los procesos que transforman y rigen nuestras ciudades. Me atrevería a afirmar que es el único tipo de narrativa capaz de ofrecer una mirada transversal y holística sobre el fenómeno urbano.

PARTE IV: BIBLIOGRAFÍA

- Abramowitz, Adam. 2019. «Noir in the Era of Gentrification». 03/19/2019. 2019.
<https://crimereads.com/noir-in-the-era-of-gentrification/>.
- Agnew, John A. 2011. «Space and Place». En *The Sage Book of Geographical Knowledge*, editado por D. Agnew, John A; Livingstone, 316-30. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Agnew, John A, y David N Livingstone. 2011. *The Sage Handbook of Geographical Knowledge*. Editado por David Agnew, John A; Livingstone. Thousand Oaks, California etc. : Sage Publications.
- Alabama, Blind Boys of. 2001. «Way Down on the Hole». Bath: Realworld music.
- Albert, Dan. 2015. «The Highway and the City». En *City by City: Dispatches from the American Metropolis*, editado por Keith Gessen y Stephen Squibb. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Alff, David M. 2009. «Yesterday's Tomorrow Today: Baltimore and the Promise of Reform». En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por Tiffany Potter y C.W. Marshall, 23-36. Nueva York: Continuum.
- «All Open Vacant Buildings Notices (VBNs)». 2015. Abell Foundation. 2015.
<https://abell.org/sites/default/files/files/Maps-Vacants-to-Value.pdf>.
- Allan, Janice, Jesper Gulddal, Stewart King, y Andrew Pepper, eds. 2020. *The Routledge Companion to Crime Fiction*. Nueva York.
- Alvarez, Rafael. 2009. *The Wire: Truth Be Told*. Edimburgo: Canongate.
- Amat, Kiko. 2010. «Richard Price: el chico más pálido de las calles del Bronx». *Rockdelux*, abril de 2010. <http://www.rockdelux.com/radar/p/richard-price-el-chico-mas-palido-de-las-calles-del-bronx.html>.
- Anderson, Angela. 2009. «No Such Thing as Good and Evil: The Wire and the humanization of the object of risk in the age of biopolitics». *Dark Matter*, n.º May: 1-11.
- Andersson, Robert, Jørgen Bruhn, y Anne Gjelsvik. 2015. «The Corners of Crime». En *The Wire and America's Dark Corners: Critical Essays*, editado por Arin Keeble y Ivan Stacy, 81-94. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Antholis, Kary. 2019. «Episode 32: George Pelecanos, The Wire». Crimestory.com. 2019.
- Appleyard, Donald. 2005. *Encyclopedia of the City*. Editado por R.W. Caves. Londres:

Routledge.

Arnstberg, Karl-Olov. 2005. «Model Cities». En *Encyclopaedia of the City*, editado por Roger Caves, 464-65. Londres: Routledge.

Ascari, Maurizio. 2007. *A Counter-History of Crime Fiction. Supernatural, Gothic, Sensational*. Londres: Palgrave Macmillan.

Atkinson, Rowland, y David Beer. 2010. «The ivory tower in the city: Engaging urban studies after The Wire». *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 14 (5): 529-44.

Augé, Marc. 1995. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.

Baak, J J Van. 1983. *The place of space in narration: a semiotic approach to the problem of literary space, with an analysis of the role of space in I.E. Babel's Konarmija. Studies in Slavic literature and poetics*. Vol. 3. Amsterdam: Rodopi.

Bajtin, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Bal, Mieke. 1985. *Narratology Introduction to the Theory of Narrative*. 2nd ed. Toronto: University of Toronto Press.

«Baltimore». 2020. Maryland Manual Online: A Guide to Maryland and Its Government. 2020. <https://msa.maryland.gov/msa/mdmanual/36loc/bcity/html/bcity.html>.

Baltimore City. 2020. «Vacant Buildings Data Lens». Open Baltimore. 2020. <https://data.baltimorecity.gov/Housing-Development/Vacant-Buildings-Data-Lens/cext-wn76>.

Baudrillard, Jean. 1988. *America*. London ; New York: Verso.

Beauregard, Robert A. 1993. *Voices of Decline: the postwar fate of US cities*. Cambridge, Mass: Blackwell Publishing.

Beauvoir, Simone de. 1948. *America Day by Day*. Berkeley, California: University of California Press.

Becker, Harold. 1989. *Sea of Love*. Estados Unidos: Universal Pictures.

Beilenson, Peter L., y Patrick A. McGuire. 2013. *Tapping into The Wire: The Real Urban Crisis*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Belfoure, Charles, y Mary Ellen Hayward. 2001. *The Baltimore Rowhouse*. Princeton, N.J.: Princenton Architectural Press.

Belkin, Lisa. 1999. *Show Me a Hero: A Tale of Murder, Suicide, Race, and Redemption*. Boston,

MA: Little, Brown.

Bell, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.

Bell, Eleanor. 2008. «Ian Rankin and the ethics of crime fiction». *Clues* 26 (2): 53-63.

Bellow, Saul. 1977. *Mr. Sammler's Planet*. Harmondsworth: Penguin Books.

Bender, Thomas. 1996. «City Lite». *L.A. Times*, 1996. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1996-12-22-op-11580-story.html>.

Benjamin, Walter. 1997. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.

Berman, Marshall. 1988. *All that is solid melts into air: the experience of modernity*. New York etc.: Penguin Books.

Bertens, Hans, y Theo D'haen. 2001. *Contemporary American Crime Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. Oxford: Routledge.

Bieler, Sam. 2016. «Police militarization in the USA: the state of the field». *Policing: An International Journal* 39 (4): 586-600.

Billingham, Peter. 2000. *Sensing the City through Television: Urban identities in fictional drama*. Bristol: Intellect Books.

Birnbaum, Robert. 2003a. «Author Interview: Richard Price». *Identity Theory*. 2003.

———. 2003b. «Interview: George Pelecanos». *Identity Theory*. 2003.

<http://www.identitytheory.com/george-pelecanos/>.

Bland, D S. 1961. «Endangering the Reader's Neck: Background Description in the Novel». *Criticism* 3 (2): 121-39. <http://www.jstor.org/stable/23091004>.

Block, Lawrence. 2011. *A Drop of the Hard Stuff*. Nueva York: Mulholland Books.

Boger, Gretchen. 2009. «The Meaning of Neighborhood in the Modern City Baltimore's Residential Segregation Ordinances, 1910–1913». *Journal of Urban History* 35 (2): 236-58.

Bolt, Christine. 1988. «The American City: Nightmare, Dream, or Irreducible Paradox». En *The American City: Literary and Cultural Perspectives*, 13-35. New York: St. Martin Press.

Bonjean, Elizabeth. 2009. «After the Towers Fell: Bodie Broadus and the Space of Memory». En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por T. Potter y C. Marshall, 162-74. Nueva York: Continuum.

- Boorman, John. 1967. *Point Blank*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bowden, Mark. 2008. «The Angriest Man In Television». *The Atlantic*, febrero de 2008.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/01/the-angriest-man-in-television/306581/>.
- Bradbury, Malcolm. 1976. «The Cities of Modernism». En *Modernism: 1890-1930*, editado por James Bradbury, Malcolm & Mcfarlane, 96-104. New York: Penguin Books.
- Bragg, Rick. 1995. «Mother in South Carolina Guilty of Murder in Drowning of 2 sons». *The New York Times*, 23 de julio de 1995.
- Brancato, Chris. 2019. «Godfather of Harlem». Estados Unidos: Disney-ABC Domestic Television.
- Brand, Dana. 1990. «From the Flaneur to the Detective: interpreting the City of Poe». En *Popular Fiction: Technology, Ideology, Production, Reading*, editado por T. Bennett, 220-37. Londres: Routledge.
- Brest, Martin. 1988. *Midnight Run*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Bridgeman, Teresa. 2007. «Time And Space». En *The Cambridge Companion to Narrative*, 52-65. Cambridge: Cambridge University Press.
- Britannica, The Editors of Encyclopedia. 2019. «Robert Moses». *Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc. <https://www.britannica.com/biography/Robert-Moses>.
- Broadbent, George. 1996. *Emerging Concepts in Urban Space Design*. Londres: E & FN Spon.
- Brown, Glenn. 1909. «The Plan of L'Enfant for the City of Washington and Its Effect upon the Future Development of the City». *Records of the Columbia Historical Society, Washington, D.C.* 12: 1-20. <http://www.jstor.org/stable/40066990>.
- Brown, Peter. 2008. «Introduction». En *Literature and Place 1800-2000*, editado por Peter Brown y Michael Irwin, 13-23. Berna: Peter Lang.
- Brundson, Charlotte. 2018. *Television Cities: Paris, London, Baltimore*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Buchholz, Sabine, y Manfred Jahn. 2005. «Space in Narrative». En *Routledge Encyclopedia of narrative Theory*, editado por David et al Herman, 551-55. Routledge.
- Buell, Lawrence. 2005. «Space, Place, and Imagination from Local to Global». En *The Future of Environmental Criticism*, 62-97. Oxford, Malden: Blackwell.
- Burgess, Anthony. 1962. *A Clockwork Orange*. Londres: Penguin Books.
- Burke, Solomon. 2002. «Fast Train». Oxford, Mississippi: Fat Possum.

- Burnett, W.R. 2000. *The Asphalt Jungle*. New York: Rosetta Books.
- Busfield, Steven, y Paul Owen, eds. 2009. *The Wire Re-Up: The Guardian Guide to the Greatest TV Show Ever Made*. Londres: Guardian Books.
- Calvino, Italo. 1974. *Invisible Cities*. New York: Harcourt & Brace.
- Campbell, Neil, y Alasdair Kean. 1997. *American cultural studies: an introduction to american culture. American studies*. Vol. 1. London etc.: Routledge.
- Carter, E, J. Donald, y J Squires, eds. 1993. *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London: Lawrence & Wishart.
- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place*. Berkeley, California: University of California Press.
- Castaneda, Ruben. 2014. «The Murder Capital, Remembered». *Washington City Paper*, 26 de noviembre de 2014.
- Castells, Manuel. 1977. *The Urban Question: A Marxist Approach*. Londres: Edward Arnold.
- . 1999. *La era de la información: La sociedad real*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cawelti, John G. 1977. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago, Il.: The University of Chicago Press.
- Certeau, Michel De. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Editado por Steven Trans Rendall. *Practice*. Vol. 4. Arts de faire. Berkeley: University of California Press.
- Chabon, Michael. 2008. «In Priceland». *The New York Times Book Review*., mayo de 2008.
- Chandler, Raymond. 1973. «Introduction». En *Pearls are a nuisance*, 7-10. Harmondsworth: Penguin Books.
- . 1981. *The long goodbye. Vintage crime/Black Lizard*. Nueva York: Vintage Books.
- . 1984. *Raymond Chandler Speaking*. Editado por Dorothy Gardiner y Katherine Sorley Walker. Londres: Allison and Busby.
- . 1988. *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Crime.
- . 1995. *Later Novels and Other Writings*. Nueva York: Library of America.
- Chapelle, Joel, y et al. 2010. *The Wire: Bajo escucha. Temporadas 1-5*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Charney, Noah. 2012. «'Treme' Writer and Detective Novelist George Pelecanos: How I Write». The Daily Beast.com. 2012. <https://www.thedailybeast.com/treme-writer-and-detective-novelist-george-pelecanos-how-i-write?ref=scroll>.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and discourse : narrative structure in fiction and film*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.

- . 1993. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Cherry, Myisha. 2013. «Stop Snitching, Screw the System». En *The Wire and Philosophy: This America Man*, editado por David Bzdak, Joanna Crosby, y Seth Vannatta, 277-88. Chicago, Il.: Open Court.
- Chesterton, G.K. 2011. «In Defence of Detective Stories». *The Chesterton Review* 37 (1/2): 21-23.
- Christopher, Nicholas. 1997. *Somewhere in the Night: Film Noir and the American City*. Nueva York: The Free Press.
- Chung, J. 2006. «Guilty Verdict in Lower East Side Murder». *The Gothamist*, 13 de octubre de 2006.
- Clanfield, Peter. 2008. «Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston and The Architectural crime novel». *Clues* 26 (2): 79-91.
- . 2009. «“We ain’t got no yard”: Crime, Development, and Urban Environment». En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por Tiffany Potter y C.W. Marshall, 37-49. Nueva York: Continuum.
- Claridge, Henry. 1988. «The Classical Center of American Materialism». En *The American City: Literary and Cultural Perspectives*, 86-104. New York: St. Martin Press.
- Clarke, Graham. 1988. *The American City: Literary and Cultural Perspectives*. Editado por Graham Clarke. Nueva York: St. Martin Press.
- Clooney, George. 2017. *Suburbicon*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Coates, Ta-Nehisi. 2015. *Between the World and Me*. Nueva York: Spiegel & Grau.
- Cohen, James R. 2001. «Abandoned Housing: Exploring Lessons from Baltimore». *Housing Policy Debate* 12 (3): 415-48.
https://www.innovations.harvard.edu/sites/default/files/hpd_1203_cohen.pdf.
- Collins, Philip. 1987. «Dickens and the City». En *Visions of the Modern City: Essays in Art, History, and Literature*, editado por Leonard Sharpe, William & Wallock, 101-21. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Collins, Scott. 2007. «Showrunners Run the Show». *Los Angeles Times*, 23 de noviembre de 2007.
- Connolly, John. 2020. *The Dirty South*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Cooder, Ry. 2018. «Gentrification». Los Angeles: Fantasay.
- Cooper, Scott. 2015. *Black Mass*. Estados Unidos: Warner Bros.

- Coppola, Francis Ford. 1979. *Apocalypse Now*. Estados Unidos: United Artists.
- . 1984. *The Cotton Club*. Estados Unidos: Orion Picture.
- Corkin, Stanley. 2017. *Connecting The Wire: Race, Space and Postindustrial Baltimore*. Austin: University of Texas Press.
- Cormier, Harvey. 2008. «Bringing Omar Back to Life». *The Journal of Speculative Philosophy* 22 (3): 205-13.
- Cornwell, Bob. 2001. «Hard-Boiled Values». Tangled Web. 2001.
- Corrigan, Maureen. 2003. «Capital Crimes». *The Washington Post*, 16 de marzo de 2003. <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/2003/03/16/capital-crimes/17ccf959-834d-4645-b666-d5bd6b7e448b/>.
- Costello, Mark. 2003. «Reclamation Project». *The New York Times*, 5 de enero de 2003.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: a short introduction*. Malden, MA.: Blackwell Publisher
- Cristi, Chris. 2019. «L.A.'s homeless: Aerial tour of Skid Row, epicenter of the crisis». ABC7.com. 2019. <https://abc7.com/society/las-homeless-aerial-tour-of-skid-row-epicenter-of-crisis/5344680/>.
- Crooks, Robert. 1995. «From the Far Side of the Urban Frontier: The Detective Fiction of Chester Himes and Walter Mosley». *College Literature* 22 (3): 68-90.
- Crosby, Joanna. 2013. «This Ain't Aruba, Bitch». En *The Wire and Philosophy: This America Man*, editado por David Bzadk, Joanna Crosby, y Seth Vannatta, 3-11. Chicago, Il.: Open Court.
- Crouch, Ian. 2010. «Boston Crookspeak». *The New Yorker*. 11 de mayo de 2010. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/boston-crookspeak>.
- Culver, Stuart. 2014. «Social Science and Urban Realist Narrative». En *The Cambridge Companion to the City in Literature*, editado por Kevin R. McNamara, 85-98. Cambridge: Cambridge University Press.
- D'Eramo, Marco. 2003. *The Pig and the Skyscraper. Chicago: A History of Our Future*. Londres: Verso.
- Daniel Fisher. 2012. «How Washington D.C. Got Off The Most Dangerous Cities List». *Forbes*, 19 de octubre de 2012.
- Dannenberg, Hilary P. 2008. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Dassin, Jules. 1948. *The Naked City*. USA: Universal.

- Davey, Monica. 2011. «The Odd Challenge for Detroit Planners». *The New York Times*, 5 de abril de 2011. <https://www.nytimes.com/2011/04/06/us/06detroit.html>.
- Davis, Mike. 1998. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. Nueva York: Vintage Books.
- Davis, Mike, y Daniel Bertrand Monk. 2007. *Evil Paradises: Dreamworlds of Neoliberalism*. Nueva York: The New Press.
- Dear, Michael, y Steven Flusty. 2002. *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Oxford: Blackwell.
- Delmont, Matthew. 2016. «The Lasting Legacy of the Busing Crisis». *The Atlantic*, marzo de 2016.
- Demko, George J. 2007. «Landscapes of Crime: The Geography of Crime Fiction». 2007.
- Dennies, Nathan. 2018. «Dashiell Hammett and the Continental Trust Company Building». Baltimore Heritage. 2018. <https://explore.baltimoreheritage.org/items/show/227>.
- Désir, Noir. 2001. «Le vent nous portera». Paris: Polydor Records.
- Dickens, Charles. 1993. *Great Expectations*. Nueva York: Oxford University Press.
- . 2013. *Master Humphrey's Clock*. Project Gutenbergb ebook.
- Dimendberg, Edward. 2004. *Film noir and the spaces of modernity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Dodge, Trevor. 2010. «“The Wire” as American Noir». Popmatters. 2010. <https://www.popmatters.com/the-wire-as-american-noir-2496186552.html>.
- Dominik, Andrew. 2012. *Killing Them Softly*. Estados Unidos: Plan B Entertainment.
- Donahue, Dick. 2008. «The Monday Interview: George Peleanos». Publisher's Weekly. 2008. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/11965-the-monday-interview-george-pelecanos.html>.
- Donnelly, Kevin J. 2002. «A Ramble Through the Margins of the Cityscape: The Postmodern as the Return of the Nature». En *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*, editado por Michael Dear y Steven Flusty, 423-30. Oxford: Blackwell.
- Dreier, Peter, y John Atlas. 2009. «The Wire - Bush-Era Fable about America's Urban Poor?». *City and Community* 8 (3): 329-40.
- Drumming, Neil. 2006. «Behind TV's most acclaimed and entertaining drama». *Enterteinment Weekly*, septiembre de 2006.

- <https://ew.com/article/2006/09/15/behind-tvs-most-acclaimed-and-entertaining-drama/>.
- Dufton, Emily. 2012. «The War on Drugs: How President Nixon Tied Addiction». *The Atlantic*, n.º 26/03/2012.
- Earle, Steve. 1996. «Feel Alright». Nueva York: E-squared Records.
- Easton Ellis, Bret. 1991. *American Psycho*. Nueva York: Vintage Books.
- Encyclopædia Britannica, Inc. 2019. «Boss Tweed». abril 08, 2019. 2019.
<https://www.britannica.com/biography/Boss-Tweed>.
- Erdmann, Eva. 2009. «Nationality International: Detective Fiction in the Late Twentieth Century». En *Investigating Identities Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, editado por Marieke Krajenbrink y Kate M. Quinn, 11-26. Amsterdam: Rodopi.
- Espinosa, Daniel. 2015. *Child 44*. Estados Unidos: Lionsgate.
- Ethridge, Blake. 2008. «“Baltimore on The Wire: The Tragic Moralism of David Simon”». En *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, editado por Brian L. Ott y Cara Louise Buckley Marc Leverette, 152-64. Nueva York: Routledge.
- Felipe, Fernando De. 2016. «Recalificando la ciudad. El caso de Baltimore contra Farrington». En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas*, editado por Javier Cigüela Sola y Jorge Martínez Lucena, 117-24. Barcelona: Editorial UOC.
- Fenton, Justin. 2021. *We Own This City: A True Story of Crime, Cops, and Corruption*. Nueva York: Random House.
- Fine, David M. 2000. *Imagining Los Angeles: a city in fiction*. Reno: University of Nevada Press.
- Fischer-Hornung, D, y M Mueller. 2003. «Introduction». En *Sleuthing Ethnicity: The Detective in Multi-Ethnic Crime Fiction*, 11-19. Londres: Fairleigh Dickinson.
- Fitzgerald, Francis Scott. 1978. *The Notebooks of F. Scott Fitzgerald*. Editado por Matthew J. Bruccoli. San Diego: Harcourt & Brace.
- Forshaw, Barry. 2007. *The Rough Guide to Crime Fiction*. 1st ed. Londres: Roughguides.
- Foucault, Michel. 1986. «Of Other Spaces». *Diacritics* 16 (1): 22-27.
- Frank, Joseph. 1990. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Franzen, Jonathan. 1988. *The Twenty-Seventh City*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Frears, Stephen. 1990. *The Grifters*. Estados Unidos: Miramax.

- Frey, William H. 1987. «Migration and Depopulation of the Metropolis: Regional Restructuring or Rural Renaissance?» *American Sociological Review* 52 (2): 240-257.
- Frisby, David. 2001. *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*. Cambridge: Polity Press.
- García García, Pedro José. 2011. «La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*». En *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, editado por Miguel Ángel Pérez Gómez, 150-63. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- García Vázquez, C. 2016. *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Garreau, Joel. 1991. *Edge City: Life on the New Frontier*. Nueva York: Doubleday.
- Garrido Dominguez, Antonio. 1996. *El Texto Narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gaye, Marvin. 1971. «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)». Detroit: Hitsville USA.
- Geherin, David. 2008. *Scene of the Crime: The Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*. Jefferson, N.C.: McFarland and Company.
- . 2015. *Small Towns in Recent American Crime Fiction*. Jefferson, N.C.: McFarland and Company.
- Gelley, Alexander. 1972. «Setting and a Sense of World in the Novel». *The Yale Review* LXII (2): 186-201.
- Genette, G. 1982. *Figures of literary discourse*. Nueva York: Columbia University Press.
- «George Pelecanos Interviews». 2000. Talk City. 2000. <https://www.george-pelecanos.com/landing-page/an-interview-with-george-pelecanos/>.
- Gertten, Fredrik. 2019. *Push*. Suecia: WG Film.
- Gibb, Jane, y Roger Sabin. 2009. «Who Loves Ya, David Simon?» *Dark Matter* mayo. <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/who-lovesya-david-simon>.
- Glaeser, E. 2011. *Triumph of the City: How Our Greatest Invention Makes Us Richer, Smarter, Greener, Healthier, and Happier*. Nueva York: Penguin Group US.
- Goddard, Jean-Luc. 1966. *Made in USA*. Francia.
- Gómez Pin, Victor. 2010. «¿Qué es el espacio? Por Víctor Gómez Pin». 2010. <http://www.philosophytogo.org/wordpress/?p=688&lang=es>.
- González López, Jesús Ángel 2004. *La narrativa popular de Dashiell Hammett: «Pulps», cine*

- y cómics. Valencia: Universitat de Valencia.
- . 2018. «The Introspective Realist Crime Film». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 58: 123-26.
- . 2019. «'Wiring' The Wire: Transtextual layers and tragic realism in The Wire». *Journal of Popular Television* 7 (3): 279-97.
- Graham, David A. 2015. «The Mysterious Death of Freddie Gray». *The Atlantic*, abril de 2015.
- Greenman, Ben. 2002. «Washington Wizard». *The New Yorker*, 8 de abril de 2002.
- Gregory, Derek, y Noel Castree, eds. 2006. *David Harvey A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Grella, George. 1980. «The Hard-Boiled Detective Novel». En *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, editado por Robin W. Winks, 103-20. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Grogan, Paul, y Tony Proscio. 2000. *Comeback Cities: A Blueprint For Urban Neighborhood Revival*. Boulder: Westview Press.
- Gross, Terry. 1998. «Interview with George Pelecanos». Freshair. 1998.
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1793525&t=1585868885787>.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time and Perversions: Essays on the Politics of Bodies*. Londres: Routledge.
- Guardia, Manuel, y Javier Monclús, eds. 2016. *Culture, Urbanism and Planning*. Londres: Routledge.
- Haglund, David. 2012. «Slavoj Žižek and Fredric Jameson on The Wire». *Slate*, marzo de 2012. <https://slate.com/culture/2012/03/the-wire-slavoj-zizek-and-frederic-jameson-weigh-in-on-the-hbo-series.html>.
- Hammett, Dashiell. 1992. *Red Harvest*. Nueva York: Vintage.
- Hanlon, Bernadette. 2009. «A Typology of Inner-Ring Suburbs : Class , Race , and Ethnicity in U . S . Suburbia». *City & Community*, n.º September: 221-46.
- Hannigan, John. 1998. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*. Londres: Routledge.
- Hanson, Christopher. 2012. «“A Man Must Have a Code”: The Many Languages of The Wire». *Quarterly Review of Film and Video* 29 (3): 203-12.
- Harrington, Michael. 1977. *The Twilight of Capitalism*. Londres: Macmillan Publishing

Company.

Hart, John Fraser. 1991. *Our changing cities*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Hartman, G.H. 1999. «The Case of The Mystery Story». En *A Critic's Journey: Literary Reflections 1958-1998*, editado por G.H. Hartman, 165-81. New Haven: Yale University Press.

Harvey, David. 1989. *The Urban Experience*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

———. 1992. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass: Blackwell.

———. 2000. *Spaces of Hope*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

———. 2001a. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Nueva York: Routledge.

———. 2001b. «The Cartographic Imagination: Balzac in Paris». En *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*, editado por V. Dharwadker, 63-88. Londres: Routledge.

———. 2004. «Space as Key Word». 9/05/2004. 2004.

<http://frontdeskapparatus.com/files/harvey2004.pdf>.

———. 2012. *Rebel Cities. Notes*. Londres: Verso.

Hausladen, Gary. 2000. *Places for Dead Bodies*. Austin: University of Texas Press.

Haut, Woody. 1999. *Neon Noir: Contemporary American Crime Fiction*. Londres: Serpent's Tail.

Hayes, Michael. 1988. «Very Nearly GBH: Savouring the Texts of George V. Higgins». En *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, editado por Brian Docherty, 115-30. Londres: Macmillan Publishing Company.

Heise, Thomas. 2014. «Richard Price's Lower East Side: Cops, culture and gentrification». *Journal of Urban Cultural Studies* 1 (2): 235-54.

Helgeland, Brian. 1999. *Payback*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Herbert, Rosemary. 2003. *A Who's Who in Crime and Mystery Writing*. Oxford: Oxford University Press.

Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure, ed. 2005. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. 2010.^a ed. Abingdon: Routledge.

Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Oxford, Malden: Wiley- Blackwell.

Higgins, George V. 2010. *The Friends of Eddie Coyle*. Nueva York: Picador.

Highmore, Ben. 2005. *Cityscapes: Cultural Readings in the Material and the Symbolic City*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Hilferty, R. 2009. «Richard Price reads from and discusses Lush Life». 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=YFVgV4mXFAA>.
- Hoberman, J. 2009. «Made in USA: The Long Goodbye». The Criterion Collection. 2009.
- Holtz, William. 1977. «Spatial Form in Literature: A Reconsideration». *Critical Inquiry* 4 (2): 271-83.
- Hornby, Nick. 2007. «An Interview with David Simon». *The Believer*, agosto de 2007.
<https://believermag.com/an-interview-with-david-simon/>.
- Horsley, Lee. 2005. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Houston, John. 1950. *The Asphalt Jungle*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- «How does Baltimore count vacant buildings? Counting vacant buildings depends on how you define a vacant building.» 2016. Baltimore Heritage. 2016.
<https://baltimoreheritage.github.io/vacant-buildings-101/guides/counting-vacants/>.
- Howard, Ron. 1996. *Ransom*. Estados Unidos: Buena Vista Distribution.
- Howell, Philip. 1998. «Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography». *Antipode* 30 (4): 357-78.
- Hsu, Hua. 2011. «Walking in Someone Else's City : The Wire and the Limits of Empathy». *Criticism* 52 (3 & 4): 509-28.
- Hubbard, Phil. 2006. *City (Key Ideas in Geography)*. Nueva York: Routledge.
- Hühn, Peter. 1987. «The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction». *Modern Fiction Studies* 33 (3): 451-66.
- Hurtsfield, Julian G. 1988. «The Truths of Wahington, D.C.» En *The American City: Literary and Cultural Perspectives*, editado por Graham Clarke, 105-23. Nueva York: St. Martin Press.
- Hutchinson, Ray, ed. 2010. *Encyclopedia of Urban Studies*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Ickstadt, Heinz. 2009. «Replacing the "Urban Sublime": The City in Contemporary American Fiction». *Caliban* 25: 249-58.
- Jacobs, Jane. 1985. *Cities and the wealth of nations: principles of economic life*. Vintage Books.
- . 1993a. «Downtown is for People». En *The Exploding Metropolis*, 157-85. Berkeley, California: University of California Press.
- . 1993b. *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: The Modern

Library.

James. 2001. «Space». Santa Monica: Mercury Records.

James, Henry. 1996. *The Portrait of A Lady*. Ware: Wordsworth Editions.

James, P.D. 2002. «Foreword». En *Scene of the Crime: A Guide to the Landscapes of British Detective Fiction*, editado por Julian Earwaker y Kathleen Becker, 7-9. Londres: Aurum Press.

———. 2009. *Talking About Detective Fiction*. Londres: Faber and Faber.

Jameson, Fredric. 1970. «On Raymond Chandler». *The Southern Review* 6: 624-50.

———. 1991. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso.

———. 1993. «The Synoptic Chandler». En *Shades of Noir*, editado por Joan Copjec, 33-56. Londres: Verso.

———. 2011. «Realism And Utopia In The Wire». *Critical Quarterly* 52 (3-4): 359-72.

———. 2016. *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. Londres: Verso.

Jaye, Michael C, y Ann Chalmers Watts. 1981. *Literature and the urban experience: essays on the city and literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Jefferson, Thomas. s. f. «From Thomas Jefferson to Benjamin Rush, 23 September 1800». Accedido 7 de septiembre de 2019.

<https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/01-32-02-0102>.

Johnson, Megan. 2020. «So You Want to Live in Dorchester». Boston Magazine. 2020.

Johnson, Valerie C. 2002. *Black Power in the Suburbs: The Myth or Reality of African American Suburban Political Incorporation*. Albany: State University of New York Press.

Jones, Louise. 1999. «Dennis Lehane: Hard-Boiled in Boston». *Publisher's Weekly*, junio de 1999.

Jones, Malcolm. 1996. «James Rouse Sparked New Life In Old Cities». *Newsweek*, abril de 1996. <https://www.newsweek.com/james-rouse-sparked-new-life-old-cities-176534>.

Jones, Owen. 2011. *Chavs: The Demonization of the Working Class*. Londres: Verso.

Jordan, Jon. 2002. «George Pelecanos Interview». Mystery One. 2002.

<http://www.mysteryone.com/GeorgePelecanosInterview.htm>.

Joseph, Philip. 2013. «Soldiers in Baltimore: The Wire and the New Global Wars». *CR: The New Centennial Review* 13 (1): 209-40.

Joyce, James. 1914. «Eveline». En *Dubliners*, 2000.^a ed., 160-70. Londres: Penguin Books.

- Judd, Dennis. 1999. «Constructing the Tourist Bubble». En *The Tourist City*, editado por Dennis Judd y Susan S. Fainstein, 35-53. New Haven: Yale University Press.
- Kahn, Jeremy. 2007. «The Story of a Snitch». *The Atlantic*, abril de 2007.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2007/04/the-story-of-a-snitch/305703/>.
- Kaufman, Philip. 1979. *The Wanderers*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Kazin, Alfred. 1988. «New York from Melville to Mailer». En *Literature and the Urban Experience*, 81-92. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Keeble, Arin, y Ivan Stacy, eds. 2015. *The Wire and America's Dark Corners: Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company.
- Keith, Michael & Pile, Steve, ed. 1993. *Place and the Politics of Identity*. Londres: Routledge.
- Keller, Bill. 2015. «David Simon on Baltimore's Anguish Freddie Gray, the drug war, and the decline of "real policing."» The Marshall Project. 2015.
<https://www.themarshallproject.org/2015/04/29/david-simon-on-baltimore-s-anguish>.
- Kennedy, J Gerald. 1977. «Poe and Magazine Writing on Premature Burial». *Studies in the American Renaissance*, diciembre, 165-78.
- Kennedy, Liam, y Stephen Shapiro. 2012. «Tales of the Neoliberal City: The Wire's Boundary Lines». En *The Wire: Race, Class, and Genre*, editado por Liam Kennedy y Stephen Shapiro, 147-69. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Kern, Leslie. 2010. «Selling the 'scary city': gendering freedom, fear and condominium development in the neoliberal city». *Social and Cultural Geography* 11 (3): 209-29.
- Kersey, P. 2014. *The City That Bleeds: Race, History, and the Death of Baltimore*. Createspace Independent Pub.
- Kidd, D. E. 1990. «An Interview with Richard Price». *Columbia: A Journal of Literature and Art* 15 (15): 82-99.
- Kidd, James. 2011. «Dennis Lehane: The writer who makes crime pay». *The Independent*, 24 de agosto de 2011.
<https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/dennis-lehane-the-writer-who-makes-crime-pay-2335400.html>.
- Kinder, Marsha. 2008. «Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City». *Film Quarterly* 62 (2): 50-57.

- King, Stephen. 2007. «Stephen King's top book picks for 2006». Entertainment Weekly. 2007. <https://ew.com/article/2007/02/01/stephen-kings-top-book-picks-2006/>.
- King, Stewart. 2020. «Place». En *The Routledge Companion to Crime Fiction*, editado por Janice Allan, Jesper Gulddal, Stewart King, y Andrew Pepper, 211-18. Nueva York.
- Klein, Christopher. 2019. «Mobster Al Capone Ran a Soup Kitchen During the Great Depression». History.com. 2019.
- Knight, Stephen Thomas. 2004. *Crime fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- . 2012. *The mysteries of the cities : urban crime fiction in the nineteenth century*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Company.
- Koob, Nathan. 2019. «The Gentrification of John Waters». *Film Criticism* 43 (1).
- Koolhaas, Rem. 2014. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili SL.
- Kort, Wesley. 2004. *Place and Space in Modern Fiction*. Gainesville: University of Florida Press.
- Kurson, Robert. 2002. «Martin O'Malley». *Esquire*, diciembre de 2002. <https://classic.esquire.com/article/2002/12/1/martin-omalley>.
- Lago, Eduardo. 2017. «Dennis Lehane: "Solo puedo escribir las historias en las que creo"». El País. Madrid. 24 de enero de 2017. https://elpais.com/cultura/2017/01/18/babelia/1484752981_352413.html.
- Lanahan, Lawrence. 2008. «Secrets of the City». *Columbia Journalism Review* 46 (5): 23-31.
- . 2019. *The Lines Between Us: Two Families and a Quest to Cross Baltimore's Racial Divide*. Nueva York: The New Press.
- Lane, Anthony. 2018. «Bill Clinton and James Patterson's Concussive Collaboration». *The New Yorker*, junio de 2018.
- Lang, Robert E. 2003. *Edgeless Cities: Exploring the Elusive Metropolis*. Washington DC: Brookings Institution Press.
- Laverne, Lauren. 2008. «The Culture Show Interview with David Simon». Reino Unido: BBC2.
- Lee, Spike. 1995. *Clockers*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. ECambridge, Mass: Blackwell.
- . 2003. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Lehan, Richard D. 1998. *The City in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Lehane, Dennis. 1995. *A Drink Before the War*. Londres: Bantam Books.
- . 1996. *Darkness, Take My Hand*. Nueva York: Harper Collins.
- . 2001. *Sacred*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2003. *Mystic River*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2003. *Shutter Island*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2006. *Prayers for Rain*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2008. *The Given Day*. Londres: Doubleday.
- . 2009. *Boston Noir*. Nueva York: Akashic Books.
- . 2010. *Gone, Baby, Gone*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2011. *Moonlight Mile*. Londres: Abacus.
- . 2012. *Boston Noir 2: The Classics*. Nueva York: Akashic Books.
- . 2012. *Live By Night*. Nueva York: William Morrow & Company.
- . 2014. *The Drop*. Nueva York: HarperCollins.
- . 2015. *World Gone By*. Nueva York: William Morrow & Company.
- . 2017. *Since We Fell: A Novel*. Nueva York: HarperCollins.
- Lehr, Dick, y Gerard O'Neill. 2012. *Black Mass: Whitey Bulger, the FBI, and a Devil's Deal*. Nueva York: PublicAffairs.
- Lemann, Nicholas. 2010. «Charm City, U.S.A.» *The New York Times Book Review*, 30 de septiembre de 2010.
- Levine, Marc V. 2000. «A Third-world City in the First World? Social Exclusion, Racial Inequality, and Sustainable Development in Baltimore». En *The Social Sustainability of Cities: Diversity and the Management of Change*, editado por M. Polese y R. Stren, 123-56. Toronto: University of Toronto Press.
- Linville, James. 1996. «Richard Price: The Art of Fiction CXLIV.» *Paris Review* 38 (138): 132-69.
- Lippard, Lucy. 1997. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*. Nueva York: The New Press.
- Lippman, Laura, ed. 2006. *Baltimore Noir*. Nueva York: Akashic Books.
- Lipsitz, George. 2011. «The Crime The Wire Couldn't Name: Social Decay and Cynical Detachment in Baltimore». En *How Racism Takes Place*, 95-113. Philadelphia:

Temple University Press.

- Liu, Cheryl. 2015. «DC Joins Underrepresented Territories Organization». *The Hoya*, 2015.
- Lodge, David. 1993. *The Art of Fiction*. Nueva York: Viking Penguin.
- Lonergan, Kenneth. 2016. *Manchester by the Sea*. Estados Unidos: Amazon Studios.
- Louit, Robert. 2002. «George P. Pelecanos: Tempêtes à Washington». *Magazine Littéraire* July-Augus (411): 98-103.
- Low, Setha. 2001. «The Edge and the Center: Gated Communities and the Discourse of Urban Fear». *American Anthropologist* 103 (1): 45-58.
- Lucasi, Stephen. 2009. «Networks of Affiliation: Familialism and Anticorporatism in Black and White». En *The Wire: Urban Decay and American Television*, editado por Tiffany Potter y C.W. Marshall, 135-48. Londres: Continuum.
- Lurie, Alison. 1986. *The Nowhere City*. Londres: Abacus.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Macek, Steve. 2016. «Gritty Urban Realism as Ideology: The Wire and the Televisual Representation of the “Inner-City”». En *The City since 9/11: Literature, Film, Television*, editado por Keith Wilhite, 229-45. Londres: Farleigh Dickinson University Press.
- Malcolm, David. 2016. «The short story, identity, space and place». En *The Cambridge Companion to the English Short Story*, editado por Ann-Marie Einhaus, 56-70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malmgren, Carl D. 1997. «Anatomy of Murder: Mystery, Detective, and Crime Fiction». *Journal of Popular Culture* 30 (4): 115-35.
- Malpas, J E. 2007. *Place and Experience. A Philosophical Topography*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malzkorn, W. s. f. «Leibniz’s Theory of Space in the Correspondence with Clarke and the Existence of Vacuums». Accedido 11 de octubre de 2017.
<https://www.bu.edu/wcp/Papers/Mode/ModeMalz.htm>.
- Mannion, Elizabeth, ed. 2016. *The Contemporary Irish Detective Novel*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Marcus, Laura. 2006. «Detection and literary fiction». En *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, editado por M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press.

- Marcus, Sharon. 1999. «Space». En *Encyclopedia of the Novel*. Vol 2, 1259-62. Nueva York: Routledge.
- Marín, Pilar. 2001. *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea. Literatura / Universidad de Sevilla*. Vol. 55. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- «Marion Barry: Making of a Mayor». 1998. The Washington Post. 1998.
<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/local/longterm/library/dc/barry/barry.htm>.
- Marshall, Tim. 2015. *Prisoners of Geography*. Londres: Elliot & Thompson.
- Martin, Brett. 2013. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Londres: Penguin Books.
- Marx, Leo. 1984. «The Puzzle of Antiurbanism in Classic American Literature». En *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, editado por Lloyd Rodwin y Robert M Hollister, 163-80. Boston, MA: Springer US.
- . 2000. *The Machine in the Garden*. Oxford: Oxford University Press.
- Mason Fogle, Jeanne. 2019. «Washington, D.C.» Encyclopædia Britannica, inc. 2019.
- Massey, Doreen B., Allen, J. & Pile, S., ed. 2000. *City Worlds (Understanding Cities)*. Nueva York: Routledge.
- Massey, Doreen B. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen B, John Allen, y Philip Sarre. 1999. *Human Geography Today*. Cambridge: Polity Press.
- Massud, Claire. 2017. «Claire Massud in Conversation with Richard Price». Estados Unidos: Harvard University.
- McCann, Sean. 2010. «The hard-boiled novel». En *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, editado por Catherine Ross Nickerson, 42-57. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCunn, Maureen, y et al. 2011. «Trauma Readiness Training for Military Deployment: A Comparison Between a U.S. Trauma Center and an Air Force Theater Hospital in Balad, Iraq». *Military Medicine* 176 (Julio): 769-76.
- McDonough, Tom. 2002. «The Crimes of the Flaneur». *October* 102 (Fall): 101-22.
- McNamara, Kevin R, ed. 2014. *The Cambridge Companion to the City in Literature*. 1st ed.

- Cambridge: Cambridge University Press.
- McNaughton, John. 1993. *Mad Dog and Glory*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Mele, Christopher. 2000. *Selling the Lower East Side: Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mencken, Henry Louis. 1975. *A Gang of Pecksniffs: and Other Comments on Newspaper Publishers, Editors and Reporters*. Editado por Theo Jr. Lippman. New Rochelle (NY): Arlington House Publishers.
- Menéndez-Otero, Carlos. 2012. «Politics, Place and Religion in Irish American Noir Fiction. An Interview with Dennis Lehane». *Estudios Irlandeses* 7: 109-12.
- Merriam-Webster. s. f. «Definition of buppies». Merriam-Webster Dictionary. Accedido 12 de abril de 2020. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/buppie>.
- . s. f. «Wigger». Merriam- Webster. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/wigger>.
- Merrifield, Andy. 2006. *Henri Lefebvre A Critical Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Messent, Peter. 1997. *Criminal Proceedings: The Contemporary American Crime Novel. V. I. Warshawski, Kinsey Millhone, and Kay Scarpetta: Creating a Feminist Detective Hero*. Chicago, Il.: Pluto Press.
- . 2013. *The Crime Fiction Handbook*. Chichester: Wiley- Blackwell.
- MeTV. 2016. «8 Gritty Facts about “Hill Street Blues”». 05/03. 2016. <https://www.metv.com/lists/8-gritty-facts-about-hill-street-blues>.
- Michod, Alec. 2008. «An Interview with Richard Price». *The Believer*, mayo de 2008. <https://believermag.com/an-interview-with-richard-price/>.
- Miéville, China. 2009. *The City & The City*. Londres: Pan Books.
- Mirabile, F. 2019. «What’s the Homicide Capital of America? Murder Rates in U.S. Cities, Ranked.» The Trace.org. 2019. <https://www.thetrace.org/2018/04/highest-murder-rates-us-cities-list/>.
- Mitchell, W.J.T. 1980. «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory». *Critical Inquiry* 6 (3).
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.
- Moliner, María. 1999. *Diccionario de uso del Español*. Madrid: Gredos.
- Moore, Lewis D. 2006. *Cracking the hard-boiled detective: a critical history from the 1920s to*

- the present*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company.
- Moretti, Franco. 1998. *Atlas of the European Novel 1800-1900*. 2015.^a ed. Londres: Verso.
- . 2019. *Far Country: Scenes from American Culture*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Morrison, Tessa. 2013. «The Architecture of Andreae's Christianopolis and Campanella's City of the Sun». En *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: 30, Open*, editado por A. Brown, A. & Leach, 259-271. Gold Coast, Queensland: SAHANZ.
- Most, Glenn W. 2006. «Urban Blues: Detective Fiction and the Metropolitan Sublime». *The Yale Review* 94 (1): 56-72.
- Mulligan, Robert. 1978. *Bloodbrothers*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Mumford, Lewis. 1969. *Perspectivas urbanas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- . 1984. *The City in History*. Harmondsworth: Penguin Books.
- . 1996. «What is a City?» En *The City Reader*, editado por Frederic LeGates, Richard & Strout, 110-14. New York: Routledge.
- Murphet, Julian. 2004. «Postmodernism and Space». En *The Cambridge Companion to Postmodernism*, editado por Steve Connor, 116-35. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Murphy, Jessica. 2003. «Shades of Gray». *The Atlantic*, febrero de 2003.
- . 2004. «Hookers, Guns, and Money». *The Atlantic*. 2004.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2004/05/hookers-guns-and-money/303125/>.
- Nawokta, Edward. 2003. «Boston's Uncommon Bestseller». *Publisher's Weekly*, 14 de abril de 2003.
- Neal, Mark Anthony. 2011. «“A Man Without A Country”: the Boundaries Of Legibility, Social Capital, And Cosmopolitan Masculinity» 52: 399-411.
- Nelson, Raymond. 1972. «Domestic Harlem: The Detective Fiction of Chester Himes». *The Virginia Quarterly Review* 48 (2): 260-76.
- Nelson, Robert K. s. f. «Mapping Inequality: Redlining in New Deal America». University of Richmond's Digital Scholarship Lab. Accedido 19 de agosto de 2020.
<https://dsl.richmond.edu/panorama/redlining/#loc=11/39.283/-76.645&city=baltimore-md&area=D4&adview=full>.

- Nesci, Catherine. 2014. «Memory, Desire, Lyric: The Flâneur». En *The Cambridge Companion to the City in Literature*, editado por Kevin McNamara, 69-84. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neumann, Tracy. 2016. *Remaking the Rust Belt. The Postindustrial Transformation of North America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- «New Census Bureau Estimates Show Counties in South and West Lead Nation in Population Growth». 2019. United States Census Bureau. 2019.
<https://www.census.gov/newsroom/press-releases/2019/estimates-county-metro.html>.
- Newman, Randy. 1977. «Baltimore». Los Angeles: Warner Bros.
- Nickerson, Catherine Ross. 2011. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nilsson, Louise, David Damrosch, y Theo D'haen, eds. 2017. *Crime Fiction as World Literature*. Nueva York: Bloomsbury.
- Nora, Pierre. 1989. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations* 26 (abril): 7 LP - 24.
- NPR Staff. 2016. «Decades-Old Housing Discrimination Case Plagues Donald Trump». NPR. 2016. <https://www.npr.org/2016/09/29/495955920/donald-trump-plagued-by-decades-old-housing-discrimination-case>.
- O'Byrne, Alison. 2014. «The Spectator and the Rise of the Modern Metropole». En *The Cambridge Companion to the City in Literature*, editado por Kevin McNamara, 57-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Donnell, Patrick. 2010. *The American Novel Now: Reading Contemporary American Fiction Since 1980*. Malden, MA: Wiley- Blackwell.
- O'Rourke, Meghan. 2006. «Behind The Wire: David Simon on where the show goes next». *Slate*, diciembre de 2006.
- Oates, Joyce C. 1981. «Imaginary Cities». En *Literature and the Urban Experience*, 11-33. New Brunswick: Rutgers University Press.
- . 2015. «You Will Get Yours: A novel of rage and revenge in the N.Y.P.D.» *The New Yorker*, febrero de 2015.
- Ocasek, Ric. 1984. «Heartbeat City». Elektra Records.
- Olson, Sherry H. 1997. *Baltimore: The Building of an American City*. Baltimore: The Johns

- Hopkins University Press.
- Orleck, Annelise. 2009. «“Clara Lemlich Shavelson.” Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia». Jewish Women’s Archive. 2009.
<https://jwa.org/encyclopedia/article/shavelson-clara-lemlich>.
- Packard, Robert. 1990. *Refractions: Writers and Places*. Nueva York: Carroll & Graff.
- Pallagst, Karina. 2009. «Shrinking Cities in the United States». En *The Future of Shrinking Cities: Problems, Patterns and Strategies of Urban Transformation in a Global Context*, editado por Karina Pallagst y et al, 81-88. Berkeley: University of California.
- Palmer, Jerry. 1991. *Potboilers: Methods, Concepts and Case Studies in Popular Fiction*. Londres: Routledge.
- Panek, LeRoy. 1987. *An Introduction to the Detective Story*. Bowling Green: Popular Press.
- . 2003. *The American Police Novel: a History*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company.
- Paretsky, Sara. 1994. *Tunnel Vision*. Nueva York: Delacorte Press.
- Parker, Robert B. 2006. «Robert B. Parker, the Dean of American Crime Fiction».
 Robertbparker.net. 2006. <https://www.robertbparker.net/book-display.php?ISBN=0399152679>.
- Parker, Simon. 2014. «“Hidden in plain sight”: Baltimore, The Wire and the politics of under-development in urban America». En *Popular Representations of Development Insights from novels, films, television and social media*, editado por David Lewis, Dennis Rodgers, y Michael Woolcock, 92-109. Nueva York: Routledge.
- Parks, Gordon. 1971. *Shaft*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Pearson, Jesse, y Philip Andrews. 2009. «David Simon». *Vice*, diciembre de 2009.
https://www.vice.com/en_us/article/exagz/david-simon-280-v16n12.
- Peck, Rauol. 2016. *I Am Not Your Negro*. Francia/Estados Unidos: Magnolia Pictures.
- Peckinpah, Sam. 1969. *The Wild Bunch*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Pelecanos, George. 1992. *A Firing Offense*. 1999.^a ed. Londres: Serpent’s Tail.
- . 1994. *Shoedog*. 2010.^a ed. Londres: Serpent’s Tail.
- . 1995. *Down by the River Where the Dead Men Go*. Londres: Serpent’s Tail.
- . 1996. *The Big Blowdown*. Nueva York: St. Martin's Press.
- . 1998a. *King Suckerman*. Londres: Serpent’s Tail.
- . 1998b. *The Sweet Forever*. 1999.^a ed. Londres: Serpent’s Tail.

- . 2000. *Shame the Devil*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- . 2001. *Right as Rain*. Londres: Orion Books.
- . 2002. *Hell to Pay*. 2003.^a ed. Londres: Orion Books.
- . 2003. *Soul Circus*. Londres: Orion Books.
- . 2004. *Hard Revolution*. 2005.^a ed. Nueva York: Warner Books.
- . 2005. *Drama City*. Nueva York: Warner Books.
- . 2006. *The Night Gardener*. 2007.^a ed. Nueva York: Warner Books.
- . 2007. *The Turnaround*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- . 2009. *The Way Home*. Londres: Orion Books.
- . 2011. *The Cut*. Londres: Orion Books.
- . 2012. *What It Was*. Londres: Orion Books.
- . 2013. *The Double*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- . 2018. *The Man Who Came Uptown*. Nueva York: Mullholland Books.
- Penfold-Mounce, Ruth, David Beer, y Roger Burrows. 2011. «The Wire as Social Science Fiction?» *Sociology The Journal Of The British Sociological Association* 45 (1): 152-67.
- Phillips-Fein, Kim. 2017. *Fear City: New York's Fiscal Crisis and the Rise of Austerity Politics*. Nueva York: Henry Holt & Company.
- Phillips, Bill. 2017. «Crime Fiction and the City: The Rise of a Global Urban Genre». *IAFOR Journal of Cultural Studies* 2 (2): 95-105.
- Pietila, Antero. 2010. *Not in My Neighborhood: How Bigotry Shaped an American Great City*. Chicago, Il.: Ivan R. Reed.
- . 2016. «Not in My Neighborhood». Estados Unidos: Johns Hopkins Source.
- . 2018. *The Ghosts of Johns Hopkins: The Life and Legacy that Shaped an American City*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Plain, Gill. 2003. «Hard Nuts to Crack: Devolving Masculinities in Contemporary Scottish Fiction». En *Posting the male: masculinities in post-war and contemporary British literature*, editado por B. Lea, D y Schoene-Harwood, 55-68. Amsterdam: Rodopi.
- Plato. 1888. *The Republic*. Oxford: Clarendon Press.
- Poe, John Prentiss. 1904. «The Maryland code. Public general laws: prefaced by the Constitution of the United States ...» *Compiled statutes*(1904). Baltimore: King Bros.

- Poirier, R. 1990. «Hum 6, or Reading before Theory». *Raritan Review* 9: 26.
- Porter, Dennis. 1981. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- . 2006. «The Private Eye». En *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, editado por Martin Priestman, 95-113. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, Rick. 2021. «“The Wire’s” David Simon, George Pelecanos Reteam for HBO Limited Series». *The Hollywood Reporter*, marzo de 2021.
- Potter, Tiffany, y C.W. Marshall, eds. 2009. *The Wire: Urban Decay and American Television*. Nueva York: Continuum.
- Powell, Steven. 2013. *100 American Crime Writers*. Editado por Steven Powell. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Power, Garrett. 1983. «Apartheid Baltimore Style: the Residential Segregation Ordinances of 1910-1913». *Maryland Law Review* 42 (2): 289-329.
- Prendergast, Christopher. 1992. *Paris and the Nineteenth Century*. Oxford: Blackwell.
- Price, Richard. 1974. *The Wanderers*. Boston: Houghton Mifflin
- . 1976. *Bloodbrothers*. Boston: Houghton Mifflin
- . 1978. *Ladies' Man*. Boston: Houghton Mifflin
- . 1983. *The Breaks*. Nueva York: Simon & Schuster.
- . 1992. *Clockers*. Nueva York: Bloomsbury USA.
- . 1998. *Freedomland*. Nueva York: Broadway Books.
- . 2003. *Samaritan*. Londres: Bloomsbury.
- . 2008. *Lush Life*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- . 2015. *The Whites*. Nueva York: Henry Holt & Company.
- Priestman, Martin. 1990. *Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet*. Londres: Macmillan Publishing Company.
- . , ed. 2006. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pusca, Anca M. 2015. «Rethinking Space». En *The Wire and America's Dark Corners: Critical Essays*, editado por Arin Keeble y Ivan Stacy, 153-69. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Pyrhönen, Heta. 1994. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia: Camden House.

- Quart, Leonard, y Albert Auster. 1996. «A Novelist and Screenwriter Eyeballs the Inner City: An Interview with Richard Price». *Cinéaste* 22 (1): 12-17.
- «Quick Facts Baltimore city, Maryland». 2019. U.S. Census Bureau. 2019.
<https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/baltimorecitymarylandcounty/AGE295219>.
- «Quick Facts Baltimore County, Maryland». 2019. U.S. Census Bureau. 2019.
<https://www.census.gov/quickfacts/baltimorecountymaryland>.
- «Quickfacts: Cook County, Illinois. Chicago City». 2019. U.S. Census Bureau. 2019.
<https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/cookcountyillinois,chicagocityillinois/PST045219>.
- Raab, S. 2000. «Interview: Writing Under an Assumed Name.» New York Times. 2000.
<http://users.bestweb.net/~foosie/mcbain.htm>.
- Raban, Jonathan. 1974. *Soft City*. Londres: The Harvill Press.
- Rabkin, Eric S. 1977. «Spatial Form and Plot». *Critical Inquiry* 4 (2): 253-70.
- Real Academia Española. 2014. *Diccionario De La Lengua Española. El Diccionario de la lengua española*. 22nd ed. Espasa Calpe. <http://lema.rae.es/drae/?val=practica>.
- Reedy, Margaret T. 2011. «Race and American crime fiction». En *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, editado por Catherine Ross Nickerson, 135-47.
 Cambridge: Cambridge University Press.
- Rey-Debove, Josette, ed. 1993. *Le nouveau petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rhoads Weimer, David. 1962. *City and Country in America*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts.
- Ricard, François. 1972. «Le décor romanesque». *Études françaises* 8 (4): 343-62.
- Richman, Roger. 2005. «Empowerment Zone». En *Encyclopaedia of the City*, editado por Roger Caves. Londres: Routledge.
- Ricks, Christopher, y William L. Vance, eds. 1992. *The Faber Book of America*. Londres: Faber and Faber.
- Ridgway, Keith. 2012. «1934». En *Hawthorne & Child*. Londres: Granta Books.
- Rigby, Brian. 2003. *Popular Culture in Modern France: A Study of Cultural Discourse*. Nueva York: Routledge.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1989. *Narrative fiction: contemporary poetics. New accents*. Vol. 1, repr. London: Routledge.

- Rockland, Michael A. 2003. «New Jersey and The Sopranos». En *Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honor of Javier Coy*, 463-69. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia.
- Rodriguez, Ralph E. 2005. *Brown Gumshoes: Detective Fiction and the Search for Chicano/a Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Ronen, Ruth. 1986. «Space in Fiction». *Poetics Today* 7 (3): 421-38.
- Rose, Brian G. 2008. «The Wire». En *The Essential HBO Reader*, editado por Gary R. Edgerton y Jeffrey P. Jones, 82-91. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Ross, Silvia. 2013. «Space and Place in Italian Literature: Writing a Region». *Italian Studies* 68 (3): 449-60.
- Rotella, Carlo. 1998. *October cities: the redevelopment of urban literature*. Berkeley: University of California Press.
- . 2019. «The Boston Movie Boom». En *The City in American Cinema: Film and Postindustrial Culture*, 153-74. Nueva York: Bloomsbury USA.
- Roth, Joe. 2006. *Freedomland*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- Rothstein, Richard. 2015. «Richard Rothstein on Baltimore Segregation». Fair. 2015. <https://fair.org/home/richard-rothstein-on-baltimore-segregation-sue-sturgis-on-offshore-drilling/>.
- . 2017. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. Nueva York: Liveright Publishing Corporation.
- Rowe, Nicolette. 2008. «Centrifugal Bostons and Competing Imaginaries in Mystic River». *Journal for Cultural Research* 12 (1): 81-97.
- Rucker, Walter, y James Nathaniel Upton, eds. 2007. *Encyclopedia of American Race Riots*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2012. «Space». *The living handbook of narratology*. 2012. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/55.html>.
- Rybicka, Elzbieta. 2016. «From Poetics of Space to Politics of Place: The Topographical Turn in Literary Studies». *Teksty Drugie* 1 (Special Issue): 165-83.
- Sandberg, Eric. 2020. «Crime Fiction and the City». En *The Routledge Companion to Crime Fiction*, editado por Janice Allan, Jesper Gulddal, Stewart King, y Andrew Pepper, 335-42. Nueva York: Routledge.
- Sandburg, Carl. 1916. *Chicago Poems*. Nueva York: Henry Holt & Company.

- Sanger, David E. 1984. «The Little- Known World of the Vigilante». *The New York Times*, 30 de diciembre de 1984.
- Sant, Gus Van. 1997. *Good Will Hunting*. Estados Unidos: Miramax.
- Saviano, Roberto. 2014. *CeroCeroCero: como la cocaína gobierna el mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*. Londres: Routledge.
- Scharf, Thomas J. 1971. *History of Baltimore City and Baltimore County*. Baltimore: Regional Publishing Company.
- Schiff, Jonathan. 2001. *Ashes to Ashes: Mourning and Social Difference in F. Scott Fitzgerald's Fiction*. Londres: Associated University Presses.
- Schlesinger, Arthur M. 1940. «The City in American History». *The Mississippi Valley Historical Review* 27 (1): 43-66.
- Schmid, David. 1995. «Imagining Safe Urban Space: The Contribution of Detective Fiction to Radical Geography». *Antipode* 27 (3): 242-69.
- . 2012. «From the Locked Room to the Globe: Space in Crime Fiction». En *Cross-Cultural Connections in Crime Fictions*, editado por Vivien Miller y Helen Oakley, 7-23. Palgrave Macmillan.
- Schmoke, Kurt. 2008. «The Wire and the real Baltimore». *The Guardian*, 11 de enero de 2008.
- Schorske, Carl. 1963. «The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Sprengler». En *The Historian and the City*, editado por J. Handlin, O & Burchard, 95-114. Cambridge, Mass: M.I.T. Press.
- Schroeder, Barbet. 1995. *Kiss of Death*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Schuessler, Jennifer. 2000. «George Pelecanos: Hard-boiled Family Values». Publisher's Weekly. enero de 2000. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/38930-pw-george-pelecanos-hard-boiled-family-values.html>.
- Scorsese, Martin. 1986. *The Color of Money*. Estados Unidos: Buena Vista Distribution.
- . 2002. *Gangs of New York*. USA: Miramax.
- . 2006. *The Departed*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Scott-Heron, Gil. 1982. «Washington D.C.» Los Angeles: Arista Records.
- Scott, Ridley. 1982. *Blade Runner*. USA: Warner Bros.

- . 2001. *Black Hawk Down*. Estados Unidos: Sony Pictures Releasing.
- . 2007. *American Gangster*. Estados Unidos: Universal Pictures.
- Seewood, Andre. 2008. *Slave Cinema: The Crisis of the Afro-American in Film*. Filadelfia: Exlibris.
- Sennett, Richard. 2019. *Construir y habitar: ética para la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Sepinwall, Alan. 2013. *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers and Slayers Who Changed TV Drama Forever*. Nueva York: Gallery Books.
- Shakespeare, William. 2015. *Coriolanus*. Londres: Penguin Books.
- Shapiro, Michael J. 2015. «HBO's Two Frontiers: Deadwood and The Wire». *Geopolitics* 20: 193-213.
- Sharpe, William, y Leonard Wallock. 1987. *Visions of the Modern City: Essays in History, Art, and Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sheehan, Helena, y Sheamus Sweeney. 2009. «The Wire and the World: narrative and metanarrative». *Jump Cut* 51.
- Shopes, Linda. 1992. *The Baltimore Book: New Views of Local History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Shutt, John. 2000. «Lessons from America in the 1990s». En *Urban Regeneration: A Handbook*, editado por Peter Roberts y Hugh Sykes, 257-80. Londres: Sage Publications.
- Silk, Michael L, y David L Andrews. 2011. «(Re)Presenting Baltimore: Place, Policy, Politics, and Cultural Pedagogy». *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies* 33 (5): 433-64.
- Sim, Stuart. 2005. *Justice and Revenge in Contemporary American Crime Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Simon, David. 1991. *Homicide: A Year in the Killing Streets*. Boston: Houghton Mifflin
- . 1995. «The Metal Men». *The Baltimore Sun*, 3 de septiembre de 1995.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi8_-GNjbntAhWhmFwKHcPNChQQFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fwww.baltimoresun.com%2Fnews%2Fbs-xpm-1995-09-03-1995246139-story.html&usg=AOvVaw36HMEAY5nVM2ol4xtGnJ_S
- . 2008. «Down to The Wire». *Baltimore Magazine*, 2008.
<https://www.baltimoremagazine.com/2008/2/1/down-to-the-wire>.

- . 2009. «Introduction». En *The Wire: Truth Be Told*, 1-31. Edimburgo: Canongate.
- . 2010. «Introducción». En *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de la televisión*, editado por VVAA, 7-46. Madrid: Errata Naturae.
- . 2014. «David Simon on why he created The Wire». En . Londres: Observer Ideas. <https://www.youtube.com/watch?v=ZYXNdELqCe4&list=PL1A330217C7AEFC A6&index=83>.
- . 2015. «Richard Price Talks with David Simon About His New Novel “The Whites”». Estados Unidos: 92YPLUS.
- . 2019. «In Development». *The Audacity of Despair*. 2019. <https://davidsimon.com/in-development/>.
- Simon, David, y Edward Burns. 1997. *The Corner*. Londres: Canongate.
- Singleton, John. 2000. *Shaft*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Sklar, Ronald. 2008. «Richard Price: Living a lush life in some small dive». Popentertainment. 2008. <http://www.popentertainment.com/price2008.htm>.
- Smith, Neil. 1996. *The New Urban Frontier: Gentrification and the Revanchist City*. Londres: Routledge.
- Soja, Edward. 1993. «Postmodern Geographies and the critique of historicism». En *Postmodern*. Nueva York: Guilford.
- . 1999. «Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination». En *Human Geography Today*, editado por Massey, Doreen B; Allen, John; Sarre, Philip 260-78. Cambridge: Polity Press.
- . 2008. *Postmetrópolis: Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.
- . 2010. *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Speidel, Linda. 2009. «“Thin Line ‘tween heaven and here” (Bubbles): Real and Imagined Space in The Wire». *Dark Matter* mayo. <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/thin-linetween->.
- Steffens, Daneette. 2017. «Ian Rankin: There’s nothing crime fiction can’t do». Crimereads.com. 2017.
- Steffon, Matt. 2020. «Boston». Britannica. Encyclopædia Britannica, inc. 2020. <https://www.britannica.com/place/Boston>.
- Stein, Ellin. 2014. «David Simon on Cities, the Police, and His Next Show». *Slate*, octubre de

2014. <https://slate.com/culture/2014/10/david-simon-interview-show-me-a-hero-like-the-wire-is-about-the-city-and-self-governance.html>.
- Stewart, Alison. 2008. «Richard Price Trains Sober Pen on “Lush Life”». NPR. 2008. <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=89675883>.
- Sudjic, Deyan. 1992. *The 100 Mile City*. Londres: Flamingo.
- Sukenick, R. 1975. «The New Tradition in Fiction». En *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, editado por Raymond Federman, 35-45. Chicago, Il.: Swallow Press.
- Swirski, Peter. 2016. *American Crime Fiction: A Cultural History of Nobrow Literature as Art*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Taylor, Charles Mcarthur. 2001. «Cops in the Hood: A Thriller Set in Washington involves the Death of One Policeman at the Hands of Another». *The New York Times Book Review*. 12: 27.
- Taylor, J.D. 2015. «The Paper Bag Compromise: Hiding the Problem of Drug Dependency in Hamsterdam». En *The Wire and America's Dark Corners: Critical Essays*, editado por Arin Keeble y Ivan Stacy, 95-113. Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- The Mighty Mighty Bosstones. 2002. «I Want My City Back». Los Angeles: SideOneDummyRecords.
- Thrift, N. 1999. «Steps to an ecology of place». En *Human geography today*, editado por Philip Sarre, Doreen B Massey, y John Allen, 295-322. Malden, MA: Polity Press.
- Todorov, Tzvetan. 1971. *Poétique de la prose*. París: Editions du Seuil.
- Toscano, Alberto, y Jeff Kinkle. 2015. «Baltimore as World and Representation». En *Cartographies of the Absolute*, 245-78. Winchester: Zero Books.
- Treen, Joe. 1992. «City Under Siege». *People*, 1992.
- Trounstine, Jessica. 2018. *Segregation by Design: Local Politics and Inequality in American Cities*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Trueba, Fernando. 1995. *Two Much*. España-Estados Unidos: Buena Vista Distribution.
- Tuan, Yi-Fu. 2001. *Space and Place*. 8th print. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tucker, Irene. 2012. *The Moment of Racial Sight: A History*. Chicago, Il.: The University of Chicago Press.
- Tunnard, Christopher. 1958. «America's Super-Cities». *Harper's Magazine*, agosto de 1958.
- Ungar, Simon. 2005. «Psychogeography». En *Encyclopedia of the City*, editado por Roger Caves. Londres: Routledge.

- Urofsky, Melvin I. 2020. «Jim Crow law». *Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc.
<https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>.
- Vasishta, Jeff. 2015. «Price Wars». *Interview Magazine*, febrero de 2015.
<https://www.interviewmagazine.com/culture/richard-price-harry-brandt-the-whites>.
- Venkatesh, Sudhir Alladi. 2000. *American project: the rise and fall of a modern ghetto*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- . 2008. *Gang leader for a day: a rogue sociologist takes to the streets*. Nueva York: Penguin Press.
- Venturi, Robert., Denise Scott Brown, y Steven Izenour. 1977. *Learning from Las Vegas : the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Vidler, Anthony. 1992. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Waits, Tom. 1987. «Way Down in the Hole». Hollywood: Island.
- Walter, E.V. 1998. *Placeways: A Theory of the Human Environment*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Ward, Stephen. 2006. «'Cities Are Fun!': Inventing and Spreading the Baltimore Model of Cultural Urbanism». En *Culture, Urbanism and Planning*., editado por J Monclús y M. Guardia, 271-86. Aldershot: Ashgate.
- Warf, Barney, y Santa Arias. 2009. *The Spatial Turn - Interdisciplinary Perspectives*. Editado por Santa Warf, Barney ; Arias. Abingdon: Routledge.
- Warner, Sam Bass. 1995. *The Urban Wilderness: A History of the American City*. Berkeley, California: Univeristy of California Press.
- Warner, Sam Bass, y Andrew H. Whittemore. 2012. *American Urban Form : A Representative History*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Waugh, Evelyn. 1951. *The Loved One*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Weinman, Sarah. 2010. «George Pelecanos's Washington DC». En *Following the Detectives: Real Locations in Crime Fiction*, editado por Jakubowski, Maxim. Londres: New Holland Publisher.
- Weisberg, Jacob. 2006. «The Wire on Fire». *Slate*, 2006. <https://slate.com/news-and-politics/2006/09/the-wire-the-best-tv-show-ever-broadcast-on-american-television.html>.

- Welch, Dave. 2006. «Dennis Lehane Meets the Bronte Sisters». PowellsBooks.Blog. 2006.
<https://www.powells.com/post/interviews/dennis-lehane-meets-the-bronte-sisters>.
- Weller, Paul. 1996. «I Walk on Gilded Splinters». Londres: Go!Discs.
- White, Morton, y Lucia White. 1961. «The American Intellectual versus the American City». *Daedalus* 90 (1, The Future Metropolis): 166-79.
- Whitman, Walt. 2013. *Leaves of Grass*. Hazleton: The Electronic Classic Series.
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES OF GRASS.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3985648/mod_resource/content/1/LEAVES_OF_GRASS.pdf).
- Whyte, William H. 1993. *The exploding metropolis. Classics in urban history*. Vol. 1. Berkeley, California: University of California Press.
- Wideman, John Edgar. 1990. *Philadelphia Fire*. Nueva York: Vintage.
- Wiegand, Chris. 2001. «George Pelecanos: Washington DC Crime Quartet». Spike Magazine. 2001. <https://spikemagazine.com/0201georgepelecanos/>.
- . 2008. «No Mystery». The Guardian. 2008.
<https://www.theguardian.com/books/2008/aug/07/crime>.
- Wilkins, John. 2015. «Lehane on writing and the fear of getting caught». *San Diego Union-Tribune*, 20 de marzo de 2015.
- Willetts, Ralph. 1996. *The naked city : urban crime fiction in the USA*. Manchester: Manchester University Press.
- Williams, John. 1999. «The Friends Of George V. Higgins». Into the Badlands. 1999.
<https://sites.google.com/site/fivepubs/georgev.higgins>.
- . 2007. *Back to the Badlands*. Londres: Serpent's Tail.
- Williams, Linda. 2014. *On The Wire*. Durham N.C.: Duke University Press.
- Williams, Raymond. 1975. *The Country and the City*. Nueva York: Oxford University Press.
- . 1976. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York: Oxford University Press.
- Wilson, Edmund. 1950. «Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?» En *Classics and Commercials - A Literary Chronicle of the Forties*, 257-65. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- Wilson, Elizabeth. 1991. *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley, California: University of California Press.

- Wilson, Jason. 2020. «White nationalist has long worked at conservative outlets under real name». *The Guardian*, 3 de febrero de 2020.
- Wilson, Michael. 2005. «Actress Killed in Lower East Side Robbery». *The New York Times*, 28 de enero de 2005. <https://www.nytimes.com/2005/01/28/nyregion/actress-killed-in-lower-east-side-robbery.html>.
- Wilson, William Julius. 2008. «The HBO Series The Wire - A Compelling Portrayal of an American City». Harvard, Estados Unidos: Harvard Kennedy School Institute of Politics.
- Winchester, Jesse. 1976. «Step by Step». Los Angeles: Bearsville.
- Winkler, Irwin. 1992. *Night and the City*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Winston, Robert P., y Nancy Mellernski. 1992. *The Public Eye: Ideology and the Police Procedural*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wolfe, Tom. 1987. *The Bonfire of the Vanities*. Nueva York: Farrar, Strauss & Giroux.
- . 1989. «Stalking the Billion Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel». *Harper's Magazine*, noviembre de 1989. <https://harpers.org/archive/1989/11/stalking-the-billion-footed-beast/>.
- Wood, James. 2008. «Say What? Richard Price and the Art of Dialogue». *The New Yorker*, abril de 2008. <https://www.newyorker.com/magazine/2008/04/07/say-what>.
- Worthington, Heather. 2011. «Contexts: History, Politics, Culture». En *Key Concepts in Crime Fiction*, 1-15. Londres: Red Globe Press.
- Wren, Celia. 2004. «Baltimore's Hippodrome, Ready for a Second Act». *The Washington Post*, 11 de febrero de 2004. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2004/02/11/baltimores-hippodrome-ready-for-a-second-act/e1b6cca8-3e6d-4d43-82ce-c8ea1d2f1b65/>.
- Wright, Evan. 2008. *Generation Kill: Devil Dogs, Ice Man, Captain America, and the New Face of American War*. Nueva York: Penguin Group US.
- Wyly, Elvin. 2010. «Things pictures don't tell us: In search of Baltimore». *City* 14 (5): 497-528.
- Yates, Peter. 1972. *The Hot Rock*. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- . 1973. *The Friends of Eddie Coyle*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Zizek, Slavoj. 2013. «The Wire, or, What to Do in Non-Evental Times». En *The Wire and Philosophy: This America Man*, editado por Seth Bzdak, David, Crosby, Johana;

Vanatta, 217-35. Chicago, Il.: Open Court.

Zoran, Gabriel. 1984. «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today* 5 (2): 309-35.

Zukin, Sharon. 1987. «Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core». *Annual Review of Sociology* 13: 129-47.

———. 2010. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*. Oxford: Oxford University Press.